



**HAL**  
open science

## ” Artus de Bretagne du XIVE au XVIIe siècle: merveilles et récritures”

Christine Ferlampin-Acher

### ► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. ” Artus de Bretagne du XIVE au XVIIe siècle: merveilles et récritures”. Francine Mora et Emmanuel Bury. Du roman courtois au roman baroque, Les Belles Lettres, pp.107-121, 2004. hal-01615034

**HAL Id: hal-01615034**

**<https://hal.science/hal-01615034>**

Submitted on 11 Oct 2017

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

" *Artus de Bretagne* du XIVe au XVIIe siècle: merveilles et récritures"

Christine Ferlampin-Acher

Université Rennes 2

*Artus de Bretagne* est un roman en prose composé au début du XIVe siècle dans l'entourage du duc de Bretagne. L'action se situe en marge de l'univers arthurien: l'action se déroule après la mort du grand roi Arthur et des liens ténus existent avec le glorieux passé breton: le maître qui accompagne le héros s'appelle Governau et nous rappelle le maître de Tristan; le chevalier Arthur est de la famille du vaillant Lancelot du Lac, et surtout de nombreux épisodes empruntent à la matière arthurienne. Ce roman, relativement court, n'est pas encore édité, mais a été étudié par Sarah Spilbury dans sa thèse, malheureusement dactylographiée, mais heureusement reprise en partie dans des articles. C'est un texte très intéressant pour ce qui est de l'étude du genre romanesque: d'une part il témoigne de ce que devient la matière arthurienne au XIVe siècle, après les grands cycles en prose centrés sur le Graal, et d'autre part il a connu une survie remarquable, du XIVe siècle au XIXe siècle, qui permet de travailler sur la longue durée. Cette survie a été abordée, mais très superficiellement par la thèse d'une étudiante coréenne Tcho Hye Young, elle a intéressé F. Suard, dans une table ronde récente à Troyes sur les récritures, elle m'a aussi déjà retenue pour ce qui est des versions du XVe. Je me propose aujourd'hui de voir comment le merveilleux, qui entretient des rapports très étroits avec le roman arthurien, évolue d'une version à l'autre. Le point de départ est constitué par les manuscrits du XIVe donnant le texte premier, qui se termine de façon abrupte sur un enchantement du clerc Estienne: je travaillerai à partir du manuscrit BnF. fr. 761, le plus ancien<sup>1</sup>. Du XVe siècle et du XVIe, on a conservé ce que Sarah Spilbury appelle "la version commune" proposant une fin à ce texte à la clôture un peu brutale: Artus et Florence ont un fils et Artus hérite du trône (Arsenal 2992 du XVe siècle, BnF. 1431 petit volume du XVIe, New York Public Library 114 donne une fin quelque peu différente, mais guère plus développée). A côté de cette version commune, le XVe conserve trois

---

<sup>1</sup> Il existe un autre manuscrit du XIVe siècle, celui de Carpentras 403. On peut supposer aussi avec B. Woledge que l'existence d'un manuscrit perdu, relevé dans l'inventaire de 1373 de la bibliothèque de Charles V.

exemplaires de versions longues que je considérerai à travers les deux volumes BnF. fr. 19163 et 12549. Le succès au XIVe et au XVe siècle est attesté par des allusions comme celle de Guillaume de Machaut dans son *Voir Dit* lorsqu'il Florence et Artus comme exemple des amants qui s'aimaient sans s'être jamais vus dans la lettre VII (1364); un siècle plus tard c'est l'amour entre Artus et Jehanette qui est considéré comme exemplaire par René d'Anjou dans son *Livre du Cœur d'Amour Epris* (1457). Ce succès durable explique que le texte a par ailleurs été édité, à partir de la version commune, et j'ai eu l'occasion de travailler avec Mme Nicole Cazauran sur le fac similé de l'édition Nicolas Bonfons de 1584. Ces éditions *d'Artus* sont les suivantes: deux incunables et 12 éditions puis au XVII en 1628 l'édition Nicolas Oudot qui reprend "jusque dans ses absurdités", dit Nicole Cazauran, l'édition de 1584, les deux dernières étant celle de Nicolas Bonfons et celle de Nicolas Oudot. Enfin, en 1776, le comte de Tressan dans son *Corps d'extraits de romans de chevalerie* dans la *Bibliothèque universelle des romans* publie une version où est retenu essentiellement le début du roman et où Artus épouse Jehanette. Il rejette les fées, "cette machine si grossière" et célèbre avant tout les classes aristocratiques. Enfin Delvau, en 1859, publie *Artus de Bretagne* à Paris, chez Lécivain et Toulon, dans un in 8 de 41 pages. Il ne saurait être question ici de dépasser le cadre séculaire proposé par le colloque: admirons néanmoins la longévité de ce récit qui, sans Graal et sans Merlin, a su retenir ses lecteurs durant six siècles: peut-être était-il autre chose qu'une de ces "fanfelues à quoi l'enfance s'amuse que dénonçait Montaigne".

Mon projet est de réfléchir sur le merveilleux auquel je m'intéresse depuis longtemps et de montrer que les reprises supposent à la fois une mise en oeuvre et une lecture différente du merveilleux. Ce merveilleux, qui fut me semble-t-il, une des composantes essentielles qui permit au roman médiéval de se construire comme genre, change de nature du XIV au XVe: on passe d'un merveilleux inscrit où le lecteur est guidé dans le jeu polyphonique et polysémique qui fonde le merveilleux à un merveilleux caractérisé par des merveilles sans merveilleux inscrit, supposant un lecteur compétent et autonome, en particulier au niveau de la perception de l'intertextualité. Au XVIe siècle, l'horizon culturel se déplace et les versions longues deviennent anachroniques dans les pratiques de lecture qu'elles supposent. Désormais le merveilleux évolue

dans le sens d'une lecture sans soucis, mettant en oeuvre une surnature simplifiée rendant impossible tout jeu polysémique. Mon plan, moins imaginatif que le roman, sera chronologique.

## **I. La prose du XIV<sup>e</sup> siècle: merveilleux inscrit et Artus le restaurateur**

*Artus* raconte l'histoire d'un riche héritier du duché de Bretagne qui tombe amoureux d'une pauvre jeune fille, Jehanette, vaguement fée, réfugiée pour raisons économiques, dans les bois. La mère d'Artus désapprouvant une liaison aussi basse, on fait épouser au jeune homme Péronne d'Autriche, riche héritière, malheureusement sans vertu. La mère de Péronne, que la nuit de noce rend soucieuse demande à Jehanette de prendre la place de Péronne dans le lit d'Artus, ce qu'elle fait. La ruse est déjouée, Péronne chassée, et Artus, après un songe qui lui promet qu'il épousera une *aigle*, part en aventures afin de trouver celle-ci. Pendant ce temps, en Inde, Florence, la fille de l'Empereur, celle-là même qui est représentée dans le songe par l'aigle, est promise à un vaillant chevalier par des songes. Florence cependant a eu pour marraine la fée Proserpine, qui lui a voué de lui ressembler complètement et d'épouser le meilleur chevalier, qui sera élu par une image, une sorte d'automate magique, qui ressemble aussi à la fée et donc à la princesse. Accompagné par son maître Gouvernau et par son écuyer Baudouin, après un certain nombre d'épreuves, Artus arrive au Château de la Porte Noire qui appartient à la fée et où l'attendent des aventures féeriques qui doivent participer à son élection. Il triomphe en particulier de l'épreuve du lit Périlleux et reçoit de l'image le *chapel de soucis* qui identifie en lui le futur époux de Florence, dont les amours sont servis par Etienne, un noble clerc aux talents multiples. Au terme du roman, Florence et Artus se marie, tandis que Jehanette épouse Governau.

Ce roman présente un merveilleux tout à fait représentatif des proses des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Certes ce roman peut surprendre car il s'éloigne de l'ambition des grands cycles en vogue au XIII<sup>e</sup> siècle qui vous mènent de la Passion du Graal à la fin du royaume arthurien: il n'est pourtant pas absolument étranger à cet univers. S'il ignore le Graal, il n'en récrit pas moins l'une des aventures du Graal les plus effrayantes, celle du Lit Périlleux, qu'il adapte. Par ailleurs un certain nombre de caractéristiques le constituent en somme en dépit de sa brièveté relative (le manuscrit BnF. fr. 761 tient en 143 folios. D'une façon différente, mais avec un résultat

comparable, il unit l'Orient d'Alexandre (avec quelques notations merveilleuses vaguement encyclopédiques) et le monde breton.

Le merveilleux que l'on y lit reprend la topique que l'on peut mettre en évidence, en dépit d'évolutions, depuis les premiers romans. Une merveille ne suffit pas à faire le merveilleux. Pour qu'il y ait merveilleux, la *merveille* doit être mise en scène à travers un regard entravé qui conduit à un questionnement polyphonique, d'où se dégagent des interprétations plurielles, le sens restant en suspens, même si Dieu in fine, reste le garant du monde. Un exemple dans *Artus*: l'épreuve du Lit Périlleux au Château de la Porte Noire. Il s'agit de la reprise d'une épreuve associée au Graal depuis le *Lancelot en prose*, mais qui reçoit un sens nouveau. *Artus de Bretagne* en effet raconte les aventures d'un héros qui restaure le rythmes du jour et de la nuit, des saisons, non à mon avis qu'il reprenne un scénario mythologique qu'il suivrait fidèlement, mais parce que l'auteur a su créer des effets de mythes, et faire en quelque sorte un faux vieux meuble breton. Du coup l'épreuve du Graal est relue comme étant associée à l'orage du solstice, au cycle du jour et de la nuit (avec un jeu sur la lumière très parlant); le héros rétablit l'ordre des saisons, il oblige les *vilains* qui de leur fléaux battaient sans cesse à vide, sans se soucier des saisons et des récoltes, à travailler à bon escient, de même que plus loin il viendra à bout d'une obscurité tenace dans la Tour Ténébreuse, devant laquelle des meules de moulin tournaient sans cesse à vide, meules qui, grâce à lui, recommenceront à moudre quand il le faut, en fonction des récoltes. Le Graal, chrétien dans le *Lancelot*, se trouve donc combiné à une coloration folklorique, perçue comme antagoniste au christianisme (on sait combien fut douloureux le travail de christianisation du substrat païen), tandis que la culture des lettrés se retrouvent, dans les allusions à l'antiquité (avec Proserpine, bien intégrée à cette histoire de rythme saisonnier et de culture au sens premier du terme), dans les références à l'Orient d'Alexandre dont j'ai parlé (avec par exemple une référence au Phénix, qui représente lui aussi un cycle de vie et de mort bien réglé, en relation avec une thématique ignée), ou bien encore dans l'exposé savant que le clerc Estienne fait à dame Marguerite pour la séduire. En effet, le clerc Etienne, conseiller et confident quelque peu amoureux de Florence, courtise lors d'un voyage à cheval dame Marguerite en lui faisant un exposé qui reprend fidèlement les encyclopédies vulgarisées qui sont très répandues à l'époque: il lui parle de la Terre, de sa circonférence, de sa profondeur, de la lune, du soleil, des marées... Or

Estienne est un double d'Artus, les deux femmes, au nom de fleur (Florence et Marguerite), sont elles aussi des doubles: Artus, pour séduire sa dame, doit remettre le cycle saisonnier en place, dans des aventures à coloration mythologique et symbolique, tandis qu'Estienne, lui aussi pour plaire à son amie, doit lui faire un exposé témoignant de l'ordonnement cosmique et de la succession des temps. *Artus* joue donc sur une polysémie où la féerie et la science des encyclopédies se côtoient sans peine. Il invite à décrypter. Le merveilleux guide le lecteur, puisque différentes voix (les personnages, qui n'ont pas tous la même opinion), la voix du conte, un indéfini *on ...* interviennent pour lui indiquer diverses opinions. On pourra parler de merveilleux inscrit parce que le texte présente toujours des séquences inscrites dans le texte avec un regard entravé (personnage las ou ivre ou amoureux, nuit, brume ou au contraire aveuglement...) qui occulte plus ou moins complètement la *merveille* suivi d'un questionnement polyphonique suggérant plusieurs interprétations, le merveilleux reposant sur le jeu au sens mécanique du terme entre ces diverses lectures. On a ici le merveilleux comme champ d'expérimentation pour le roman qui, grâce à la *merveille* a pu travailler sur la subjectivité des personnages et de l'auteur et intégrer le jeu sur les points de vue, et découvrir par la même la fiction, originellement peu compatible ou acceptable dans un genre qui se recommandait de la chronique. On a là aussi un merveilleux qui séduit le lecteur moderne parce qu'il y retrouve des problématiques qui lui sont familières, et qui, paradoxalement, ne le dépayse guère. Je résume rapidement des données que j'ai présentées dans *Fées, bestes et luitons*, paru aux PUPS et dans *Merveilles et merveilleux* à paraître l'en prochain chez Champion.

## II. *Artus* dans les versions longues du XVe siècle: un merveilleux non inscrit

Dans les versions longues du XVe tout change. Ces versions cependant n'auraont guère de postérité, contrairement à celle que nous venons de voir. On a imputé leur médiocrité, que confirmerait leur inachèvement. Mais il me semble que ces textes supposent des pratiques de lecture qui très vite n'ont plus été en accord avec les compétences des lecteurs, ce qui apparaît peut-être particulièrement clairement si l'on se penche sur le merveilleux. Prenons par exemple le BnF. fr. 12549. Le fils d'Estienne et Marguerite et le fils de Governau épouse les des filles de roi d'Orient, ce qui décalque l'histoire d'Artus. Le don des fées à la naissance, qui concernait dans

l'ancienne version Florence, concerne ici le fils de Lancelot de Champagne et de Florete. Il doit aller conquérir le Château d'Acier, tout comme Artus dut conquérir la Porte Noire. Proserpine est encore là, qui organise les épreuves. Je ne saurais raconter les aventures qui se succèdent. J'en ai donné une petite idée dans un article paru en 1999 dans le volume de la revue PRIS MA consacré "Clôre le récit".

**Multiplication des merveilles.** Dans la version du XIV<sup>e</sup> la *merveille* est en majeure partie centralisée au Château de la Porte Noire, où le héros revient plusieurs fois. Les figures de Proserpine et Estienne servent à fédérer les *merveilles* et entretiennent une hésitation entre féerie et clergie. Dans les versions longues, ces figures ne jouent plus un rôle de premier plan. D'une part, les personnages merveilleux se sont multipliés, les fées sont nombreuses (Oriande, Flor d'Espine, Morgue...), les enchanteurs pluriels (Marborin...). Les espaces merveilleux sont nombreux: après la Tour Horrible, le Château de L'Arondel, le Château de la Serainne, le CHstel Meriou, le Chastel Lunaire, le Chastel d'Acier... Les héros eux aussi se démultiplient: Artus doit partager la vedette avec Lancelot. Au lieu d'avoir une structure concentrique avec une *merveille* à laquelle les chevaliers sont régulièrement confrontés (comme le Château du Graal), on a une succession linéaire: un guide promet à un chevalier une aventure et lui explique ce qu'il va voir, le héros remplit l'épreuve, mais celle-ci se révèle n'être qu'une étape car arrive un nouvel informateur qui annonce d'autres merveilles dans un autre espace...Par exemple le chevalier Cruelx Courage promet à Artus de lui montrer les *merveilles* de la tour Horrible, à savoir une horloge de laquelle Artus doit ôter une cheville d'argent. Avant le héros doit passer six portes, avec chacune un sympathique gardien, *sagetaire, serpens, élépahnts, géants*...Puis il accomplit l'aventure de l'Horloge. Une dame arrive alors, envoyée par Proserpine, qui lui annonce de nouvelles *aventures* au CHâteau de l'Arondel... Jamais on ne revient au même endroit et on ignorera toujours quel est le lieu ultime de l'aventure. On assiste à une véritable fuite en avant de la *merveille*.

**Pas de merveilleux inscrit.** Chaque épisode est bref. Il peut tenir en quelques lignes. On ne retrouve pas de mention de vision entravée, de questionnement des personnages (il y a d'ailleurs très peu de dialogues). Sont absentes aussi les interventions des divers avatars de la voix

conteuses qui permettaient dans les versions du XIV<sup>e</sup> siècle de proposer des opinions divergentes sur la merveille. Les personnages ne sont que des noms, sans épaisseur: leur regard, leur pensée, leurs réactions ne sont pas évoquées, ce qui interdit la mise en place du jeu sur les subjectivités que l'on a dans de nombreux épisodes merveilleux.

**Pourtant** est une forme de **polyphonie et la polysémie merveilleuses** que l'on retrouve: celle qui est liée à l'intertextualité. En effet, dans denombrix épisodes merveilleux, la polyphonie passe par la rencontre entre le texte en train de s'écrire et les intertextes: dans le roman médiéval, qui se pense comme réécriture, une *merveille* est toujours marquée par des antécédents divers qui lui donnent son feuilleté de sens. Or ces versions longues sont des sortes de sommes où l'on retrouve à chaque ligne des échos de la tradition littéraire, aussi bien épique, romanesque, qu'hagiographique, de la culture savante (de nombreux éléments démarquent la culture encyclopédique, en particulier pour ce qui est des monstres), de la tradition orale, de la réalité quotidienne et prosaïque... La fascination du XIV<sup>e</sup> pour cet objet encore rare mais suffisamment parlant pour que la littérature s'en empare, l'horloge, permet, par exemple de combiner les sonnettes, qui souvent accompagnent les objets féériques (les lits enparticuleir), le luiton Malabron est emprunté à Huon de Bordeau, mais il est aussi rattaché à Oriande et à Ogier le Danois, le Château Lunaire renvoie aux croyances concernant la Lune, mais aussi à Lunette, le personnage de Chrétien de Troyes... Par ailleurs la multiplication des épisodes qui empruntent à une tradition où les motifs merveilleux ne sont pas ennombre inépuisable fait que l'auteur revient toujours au même motif: d'où par exemple une profusion de ponts ou de géants, chacun ayant une caractéristique originale qui contribue à renforcer la polysémie du pont mervielleux. Ainsi pour le géant: l'un f.179 porte un boulet de 3000 livres et son armement n'est qu'une extrapolation à partir de l'armement réel, mais relu à travers le motif des parois d'aimant qui attirent les guerriers comme c'est le cas de la Carthage de l'Eneas ou qui attirent les bateaux comme c'est le cas pour l'Ile d'Aimants que l'on retrouve souvent dans les romans en prose. Un autre géant est noir f. 180, un autre a participé à la constructin de la tour de Babel (f. 215), un autre est diabolique... Nous n'avons pas un monstre quicristallise autour de lui une polyphonie merveilleuse, mais un motif, traité à chaque occurrence de façon extrêmement rapide, mais dont les divers avatars permettent de gonfler l'interprétation.



Ce qui demande au lecteur une mémoire solide et aussi une bonne connaissance de la tradition. Il lui faudra ainsi rapprocher le duel entre Estienne et Marborin des duels épiques confrontant les enchanteurs païens et chrétiens, se souvenir de la fontaine de Chrétien de Troyes dans l'épisode du Chevalier de la Fontaine et de la fée Fleur d'Espine (f. 197), en dépit de la brièveté du passage... Le plaisir de la lecture est celui de la reconnaissance, celui de la rapidité (plus que de la sécheresse), celui de l'attente aussi. Le texte joue en effet en permanence sur le différé: on promet sans cesse aux héros de nouvelles aventures, une ultime merveille... d'autre part, très souvent un motif, à peine esquissé dans un premier temps est repris ensuite un peu plus longuement, non pas à l'identique, mais un peu à côté et reçoit alors une charge sémantique plus importante plus apte à satisfaire le lecteur en quête de sens. Ainsi au f. 227v on reconnaît rapidement le lion de Chrétien qui se met *a couveter de la queue moult humblement* devant le héros qui l'a conquis. Deux folios plus loin, dans la forêt, la reprise de Chrétien est plus développée, puisqu'il y a mention du combat entre le lion et le serpent et que l'épreuve alors prend une dimension hagiographique quand on voit le héros élu monter sur le dos du lion. Très souvent le texte élucide un point resté en suspens plus haut, en particulier il reprend souvent des noms de lieux ou de personnages pour les expliquer, parfois à plusieurs reprises et de façons contradictoires, la *senefiance* se résumant alors à un jeu sur l'étymologie: le Château Méliion rappelle au lecteur le héros du lai, mais l'auteur le rattache à Meliadus, connu pour être le père de Trsitán. Les Betars sont des géants (f. 225) dont le nom ne nous surprend pas: Best et ard le suffixe péjoratif, mais l'auteur les rapportent ensuite au Château Becquart où se trouvent les Becus, d'origine épique semble-t-il, qui ont des becs et des bateaux faits sans métal.

**Cela demande un lecteur très compétent**, et plus que la médiocrité du texte pour expliquer son absence de postérité et le désintérêt dont témoignent les critiques contemporains, peut-être faut-il invoquer le fait que nous ne lisons plus ainsi. Nous ne possédons peut-être plus les compétences nécessaires à ce type de merveilleux alors que les textes où le merveilleux est inscrit et où le lecteur est guidé par le texte nous parfaitement accessible. Pour lire un texte comme celui-là il fallait un lecteur aguerri par trois siècles de romans médiévaux. Néanmoins, il n'est pas impossible que déjà le texte se soit révélé quelque peu anachronique et que la culture qu'il supposait à ses lecteurs se soit trouvée un peu en décalage avec la culture ambiante: en effet, les compétences

sont celles de grands lecteurs, or les grands lecteurs cultivés ont à leur portée au XVe de nouveaux horizons, surtout dans le domaine romanesque. D'où peut-être un décalage entre ce que présuppose ce roman et le lectorat réel. Et il n'est pas impossible que le rédacteur s'en soit aperçu, car à plusieurs reprises il use du merveilleux inscrit (dans l'épisode du Lucidaire où l'on a un superbe jeu sur les pointz de vue qui prouve qu'il n'était peut-être pas Chrétien de Troyes mais qu'il pouvait écrire lui aussi du merveilleux inscrit). D'autre part il devine peut-être des failles dans la culture de ses lecteurs et comble les lacunes: il guide par exemple très vigoureusement le lecteur dans l'épisode de Malbron le Luiton, puisqu'il explicite lui-même sans aucune ambiguïté la référence à Huon de Bordeaux. la *merveille*, désignation succincte et gonflement intertextuel.

Enfin il me semble que ce merveilleux omet une des composantes essentielles du genre depuis l'invention des romans antiques: l'amour. Or dans l'histoire d'Artus il semble que les contemporains ont surtout retenu le grand amoureux (Guillaume de Machaut, René d'Anjou). Par ailleurs le roman est voué à exalter la prouesse: or ici elle n'a plus vraiment cours car le héros remporte victoire sur victoire, rien qu'en tournant des chevilles et sa victoire est toujours certaine.

Par ailleurs, le roman permet depuis Chrétien une *senefiance*, à décrypter. Or si la version du XIVe nous entraîne dans le décryptage d'un destin orienté par un effet de mythe, ici on a une aomisation du sens, une multiplicité d'effet de sens très ponctuels, attachés à des détails (tel nom, tel couleur...), mais rien de global ne se dégage.

Ce que l'on a ici, correspond à ce que M. Zink appelle roman de transition avec ses accumulations d'aventures (par exemple la Belle Hélène de Constantinople) sans enjeu transcendant (comme Paepagu). Mais ce n'est peut-être pas tant une transition qu'une impasse: le merveilleux que l'on a là devient vite obsolète. Les éditions et le manuscrit du XVI n'en veulent pas.

### III. Les éditions du XVI: une lecture sans soucis: **vers une exclusivité féerique et un surnaturel univoque.**

La typographie du titre adopté par l'édition de 1584 'Histoire des merveilleux faicts du preux et vaillant Chevalier Artus de Bretagne. Et des grandes adventures ou il s'est trouvé en son temps' isole le terme "Histoire" en haut, tandis qu'en caractères majuscules plus petits DES

MERVEILLEUX sur une ligne se détache. Merveilleux et héroïsme nostalgique sont donc au programme. Le bois gravé qui figure sous le titre, qui semble être le seul à avoir été réalisé exprès pour l'édition, propose le même programme: à gauche figure Artus, dont l'héroïsme est mis en valeur par sa grande taille, tandis qu'à droite, la *merveille* est figurée, à travers le château de la Porte Noire, qui a bien une porte noire et à l'intérieur duquel on retrouve la fontaine et la tente ornée d'un aigle qui sont associées à la fée Proserpine. Dans cet espace consacré à la *merveille* figurent aussi quatre dames, dont on peut supposer qu'elles sont les Proserpine et ses trois compagnes.

Cette orientation (merveilleux et héroïsme) n'est guère surprenante et s'inscrit dans la vogue des romans de chevalerie au XVe. Cependant il me semble que l'on peut dégager pour ce qui est du merveilleux, en dépit de la remarquable fidélité de l'édition au texte médiéval (même s'il est impossible d'identifier le manuscrit de base), un certain nombre de caractéristiques qui témoignent du fait que les compétences des lecteurs ont certainement changé et que le merveilleux n'est pas traité de la même façon.

a) Il est certain que la culture des lecteurs ne leur permet plus d'être sensible au jeu intertextuel. L'éditeur n'a par exemple pas reconnu l'allusion au *Chevalier de la Charette* dans le cri prononcé à l'occasion du tournoi de Noauz par Lancelot et repris par un héraut d'armes dans *Artus*. Il n'est pas donc pas étonnant que ce soit les versions les plus anciennes, où tout est développé, où le lecteur est guidé par l'inscription du merveilleux, qui ait été retenues pour les éditions, d'autant que ces versions sont plus nombreuses et plus courtes. Les lecteurs du XVIe n'auraient certainement pas pu donner de l'épaisseur à des Bécus ou à des Lucidaires par le jeu des réminiscences intertextuelles.

b) ce qui a changé aussi c'est le rapport aux erreurs de lecture qui génèrent des lacunes au niveau du sens. Au XVe siècle, l'auteur tente toujours de créer du sens à partir d'une incompréhension, tandis que l'éditeur du XVIe accepte souvent passivement les non sens, ce qui est significatif et de sa posture en temps que lecteur du manuscrit de base, et de l'attitude du public qu'il vise, dont il paraît vraisemblable qu'il ne s'offusquerait pas d'une expression obscure. Plus on avance dans l'édition, plus la lecture me paraît négligente: *li dus* est lu Artus, au mépris du sens et l'éditeur n'a pas peur du non sens quand il transforme une maladie en mélodie (p. 239).

Un exemple permet de comparer: l'abréviation médiéval de chevalier a favorisé la relecture de "bon chevalier" en "boucher", et dans la version du XVe du manuscrit 12549 du XVe siècle. Les bons chevaliers lus bouchers dans l'édition du XVIe heurtent le sens, sans qu'aucune tentative ne soit faite pour les intégrer comme l'a bien noté Nicole Cazauran, mais dans la version du XVe s(f. 154v), où l'expression témoigne du fait que le manuscrit est une copie et non le manuscrit autographe, on a lors d'une de combat la célébration de guerriers valeureux comme "bouchers", c'est-à-dire comme "bons chevaliers" mal lus dans le texte de base, mais le manuscrit s'efforce de donner sens à cette présence des bouchers dans la mesure où elle introduit une métaphore marchande et une équivalence entre la chair des combattants et la viande de boucheerie: "Mais nonpourquant chevauchons fort et nous deffendons bien, car c'est dommage quant bonne char n'est bien vendue et nous tous bouchr's. Si nous vendons bien a l'onneur de nous et au prouffit de l'empereur".L'édition n'aura pas tant de scrupules lorsqu'ailleurs, elle transforme des prisonniers en "poisonniers". La même passivité se retrouve dans le traitement des noms propres. Ceux-ci sont souvent des hapax et ils mettent souvent à l'épreuve et la clairvoyance et l'imagination des éditeurs aussi bien d'hier que d'aujourd'hui. Dans l'édition du XVe, le nom propre (comme en témoigne le traitement de Méliion associé et au lai médiéval bien connu et à Méliadus le père de Tristan) est une incitation à l'invention: il permet souvent d'étoffer le réseau de sens et le jeu intertextuel. En revanche dans l'édition du XVIe siècle, le nom propre apparaît dans tout son exotisme, sans que l'on cherche semble-t-il particulièrement à le motiver, et plus encore, il est très fréquent qu'un mot mal compris devienne un nom propre complètement parachuté: employé mal compris devient Epolio, nom propre sans raison sociale, le mot *agués* (guet-apens) n'a pas été compris et il a été transformé en un nom propre *Agair*. De la même façon, les termes anciens n'ont pas été modernisés en respectant le sens: ils ont été remplacés au pied de la lettre -pourrions nous dire- par des mots qui leur ressemble graphiquement: cela passe encore quand c'est un *chastris* (un mouton) qui devient un chat, mais cela devient plus discutable (entre mille exemples) lorsque c'est *nargaigne*( marchandage) qui devient "Bretagne". C'est même drôle lorsque le mot *coute* (la couette) est systématiquement incompris dans l'édition et que la coutte molle devient une chose molle, ou que mehaigner (blesser) devient menger.

c) en fait, il semble que l'édition refuse de développer et d'intervenir: elle ne fait pas jouer l'intertextualité, elle ne joue pas à créer du sens supplémentaire là où de toute évidence il y a une lacune, ce qui peut être trouvé un équivalent dans le fait que l'édition se révèle souvent réticente à développer les abréviations: elle prend le texte comme il est, à l'état brut, ne développant ni le sens ni les mots: Palestine (Poestine) certainement abrégée en Pol. est devenue simplement Poil, Sire abrégé en si reste si, un chevalier auquel on refuse de développer son abréviation devient un chef, un trésor un trefz (une tente)...

Ce refus d'intervenir fait que des incohérences restent irrésolues pour longtemps, comme en témoigne le problème de l'aigle. Cet aigle c'est à la fois celui qui se trouve, emblématique, au sommet de la tente de la fée Proserpine, mais c'est aussi et surtout celui qui apparaît dans le rêve initial et qui symbolise l'héroïne, Florence, qu'Artus épousera. Or ce symbolisme est favorisé par le fait que le mot aigle conserve en ancien français son genre féminin. L'édition du XVI<sup>e</sup> utilise le masculin, même si le féminin est encore employé à l'époque, ce qui rend l'assimilation plus difficile entre Florence, et l'aigle, devenu à la faveur du genre de genre, le "roi des oiseaux". Il n'est pas impossible que ce problème linguistique soit à l'origine de la disparition du songe chez Delvau.

d) Ces tendances expliquent que la polysémie merveilleuse se trouve réduite. En dépit de la fidélité au texte du XIV<sup>e</sup> siècle, on note en effet une multitude de modifications de détail, ponctuelles, qui ne changent pas en apparence les grands axes du récit, mais qui transforment en profondeur le processus de lecture que le merveilleux met en jeu: érosion de l'arrière-plan mythologique, gommage de la dimension féerique, suppression de nombreuses références chrétiennes, réduction des allusions à la magie, disparition des renvois à une lecture savante et cléricale du monde. La merveille ne génère alors plus une hésitation entre plusieurs interprétations, dans un monde devenu plat et univoque, et dans une histoire devenue linéaire. - L'arrière-plan mythologique, qu'il remonte à un archétype oral, ou qu'il soit une recreation sur le mode "effet de mythe" de l'auteur du XIV<sup>e</sup> siècle, a perdu de sa cohérence. En témoigne par exemple le fait que le souci, symbole de la dimension solaire de l'aventure du héros, n'est dans l'édition du XVI<sup>e</sup> que très marginal: s'il est bien conservé p. 25, il devient p; 81 un chapel de soie, ce qui prouve que l'indice n'était absolument plus parlant. La thématique florale, qui s'inscrit dans

le même ensemble, perd de sa pertinence lorsque par exemple Blancheflor devient Blanche. La similitude entre l'automate et Florence, essentielle, disparaît dans l'édition p. 25, ce qui sera durable puisqu'on le retrouve chez Delvau.

- La féerie reste certes présente, mais discrètement comme le montrent par exemple le commentaire que fait Tisselin, devenu Crestelin, au sujet des armes faées d'Artus (p. 104).

- Les allusions à la magie sont de même plus discrètes, comme le montre le commentaire de l'abbé au sujet de la Tour Ténébreuse (p. 105) ou l'évocation des meules automobiles qui omet l'expression "par enchantement", "sort" devenant à l'occasion un simple "fait".

- Les références à l'Eglise sont, comme le note trèsjustement N. Cazauran dans son introduction, quasiment systématiquement supprimées. Certes il peut s'agir d'un parti pris idéologique, mais il me semble que ces suppressions vont dans le même que les autres, à savoir limiter l'ambiguïté de la *merveille* en gommant la polysémie.

- Les suppressions nombreuses des références à la culture cléricale médiévale, s'expliquent certes, de même, par le fait que l'image du clerc donnée par Estienne, en particulier dans le développement encyclopédique qu'il fait pour séduire dame Marguerite, est totalement démodé. Mais cette explication n'est peut-être pas suffisante, car après tout l'image qui est donnée du chevalier est tout aussi dépassée. Il est possible que la suppression des renvois à un savoir cléricale permette comme le gommage du mythique, du féérique, du magique et du chrétien, de supprimer la polysémie de la merveille.

Au XVI la lecture de la *merveille* pour plaire, doit être sans souci, comme le chapel de l'image. Sans souci, c'est -à-dire qu'elle doit être évidente, univoque, référée simplement à une féerie superficielle, admise, plaisante, sans la gravité du mythe et de la lecture chrétienne du monde, sans le sérieux du savoir cléricale. Elle n'a pas à générer un questionnement sur le sens. Elle plait indépendamment de l'évolution des savoirs et des croyances. Il existe une quinzaine d'éditions du XVIe et en 1648 encore Nicolas Oudot reprenait à Troyes l'histoire d'Artus et Florence sans la modifier.

## **Conclusion**

Il semble donc que le merveilleux dans *Artus* ne soit pas traité de la même façon au XIV, au XV et au XVIe siècle. Dans la version du XIV le merveilleux repose sur une topique inscrite dans le texte, où la *merveille* met en jeu une polyphonie et une polysémie. Au XVe, l'intertextualité prend une place essentielle, et le lecteur doit avoir des compétences importantes, qui ne sont pas nécessaires pour le texte du XIV qui le guide: on ne doit pas à mon avis parler de décadence du merveilleux, si ces versions nous paraissent médiocres: il me semble plutôt qu'elles ne sont guère compatibles avec nos compétences de lecteurs modernes, de même qu'elles ne l'étaient pas avec les compétences du lecteur du XVIe, qui a à sa disposition une reprise du texte du XIV, où le merveilleux cependant n'est plus associé à une quête du sens, mais à un plaisir et à une évidence qui supposent une relative passivité dans la lecture. Il apparaît de plus que les changements au niveau de la lecture ne sont pas proportionnels à l'ampleur des modifications apportées au texte: l'édition du XVI paraît à première lecture extrêmement proche du texte médiéval: or les modifications, pour ténues qu'elles soient, changent fortement la lecture qui nous est proposée. Enfin, on pourrait suivre le comte de Tressan qui en 1782 se méfie des fées, "cette machinerie grossière" et marie, non Artus et la protégée de la fée, mais Artus et la demoiselle Jehanette, plus humaine, et Delvau dans sa Nouvelle Bibliothèque Bleue en 1859, qui transforme le clerc Estienne en histrion de cour: on verrait certainement se dégager d'autres tendances merveilleuses, sans que pour autant on en revienne à ce merveilleux médiéval qui joue sur l'illusion, l'ambiguïté du monde, la polyphonie et la polysémie.