

Christine Ferlampin-Acher (université Rennes 2)

Artus de Bretagne et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIVe siècle à Tressan et Delvau

« *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIVe siècle à Tressan et Delvau », dans *L'homme dans le texte, Mélanges offerts à Stoyan Atanassov*, Sofia, Presses Universitaires de Sofia Saint Clément d'Ohrid, 2008, p. 88-100 ;

A Stoyan Atanassov, en souvenir amical de ses séjours chez les médiévistes de Rennes

Artus de Bretagne, roman en prose des années 1320-1330¹, est l'un des rares textes arthuriens à avoir été repris régulièrement du XIVe au XIXe siècle. Devenu un véritable « succès de librairie » au XVIe siècle², le récit des amours d'Artus et Florence, conservé dans douze manuscrits³, figure en effet dans deux incunables entre 1493 et 1496 et dans une douzaine d'éditions du XVIe siècle⁴. On le retrouve ensuite dans l'édition Nicolas Oudot de 1628, puis en 1776 il est repris par le comte de Tressan sous forme de fascicule dans la *Bibliothèque Universelle des Romans* avant d'être intégré dans le *Corps d'extraits de romans de chevalerie* qui se lit dans les volumes 7 à 10 des *Œuvres choisies du comte de Tressant, avec figures* parues à Paris, en 1788. Enfin en 1859 Delvau en propose une nouvelle rédaction dans sa Bibliothèque Bleue, d'abord isolément, puis dix ans plus tard, en 1869, dans le tome II des quatre volumes de la *Collection des romans de chevalerie* parue chez Bachelin-Deflorenne à Paris.

Entre les versions manuscrites des XIVe et XVe siècles et ces éditions, sous forme de volumes ou de fascicules, le texte change considérablement. Renonçant à mener une étude exhaustive dans les limites de cet article, j'ai choisi d'appuyer la comparaison sur un élément, *a priori* secondaire, et pourtant très significatif: l'aigle. Dans la version du XIVe siècle donnée par le manuscrit BnF fr. 761⁵, cet oiseau apparaît dans le songe prémonitoire et allégorique du début du roman. Le récit, situé *après la mort le bon roy Artus* (f. 1), à la périphérie du monde arthurien, commence par les amours déçues du héros, Artus, fils du duc de Bretagne, et de Jehanette, une demoiselle pauvre, et par l'échec de son mariage avec la fille de l'empereur d'Autriche, Peronne, une dévergondée. Un songe pousse le jeune homme à quitter son pays. L'exposé développé de ce

rêve est différé et c'est Artus lui-même qui le raconte, alors qu'il est en chemin, à ses compagnons de voyage (f. 10). Le motif est traditionnel et reprend une topique particulièrement en vogue au XIV^e siècle. Le rêve montre le chevalier dans le *plus biau lieu du monde*, près d'une fontaine et d'un très beau *pavillon*. Celui-ci n'est pas décrit, si ce n'est qu'on apprend que :

« *Sus ce paveillon avoit .I. aigle d'or, le plus bel et le plus riche qui onques fust veu, et me sambloit que cel aigle descendoit droitement en mon giron et me moustroït si grant semblant d'amor qu'il me plaisoit tant que je ne me pooie saouler de li regarder et me voletoit des eles et me moustroït trop grant signe d'amour tant que uns grans griffons lais et horribles a merveilles vint a moi* ».

Artus poursuit son récit : « Le griffon *me voloït tolir mon aigle (...) et li aigles se couvroit de moi et avoit moult grant paour* ». Viennent à la rescousse une tourterelle, un épervier et des faucons. Le héros se voit alors retranché dans une tour, avec la tourterelle *et l'aigle*. Un lion et quatre léopards couronnés le saluent et « *si me dounoient cel aigle qu'ele fust moie (...). Si amoïe tant cele aigle que puis que je fui esveilliez, je n'en pooie mon cuer oster* ».

Le songe à allégorie animale, fréquent aussi bien la Bible que dans les chansons de geste (pensons aux rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*) ou les romans⁶, sert ici de matrice à l'ensemble du récit. On sait par ailleurs que l'aigle, tout comme le lion, est dès le XII^e siècle, un lieu commun de la littérature prophétique⁷. Gouvernau, le maître d'Artus, qui l'accompagne dans ses aventures, donne les premiers éléments de glose. Ce songe annonce la gloire car le lion est le roi des animaux : « *et aussi est l'aigle royne de tous oisiaux, si que ce sera uns roys qui vous donnera une royne* ».

Le roman enchaîne alors sur une intervention de la voix conteuse : *et pour ce que vous sachiez miex la senefiance de l'aigle et du lyon, nous laïrons ci d'Artus et de sa compagnie qui chevauchierent leur chemin. Si dirons de l'aigle usques a tant qu'il sera tans de retourner a Artus* (f. 11). Le récit s'intéresse donc au roi Emenidus (dont le nom est inspiré par la matière alexandrine) et à sa femme, Fenice, associée explicitement par le texte au Phénix qui renaît de ses cendres (f. 11). Il leur naît une fille, Florence, protégée par la fée Proserpine, sa marraine. La mère meurt et l'empereur d'Inde exige la main de la princesse, contre son gré et l'avis de fées. Une nuit, la demoiselle a un songe. Proserpine la fée lui apparaît pour lui promettre que :

« *D'Occident vient li liepars a .V. testes coronné d'or qui a regart de sengler et cuer de lyon, le cors d'acier, les bras de plonc et les piez de cerf (...)* Cist liepars ara l'aigle qui est en contens (f. 13v). Le parallèle avec le songe d'Artus est évident, même si l'auteur a pris soin de varier le motif : d'une part, les animaux ne sont plus vus directement dans le songe, mais sont l'objet d'un discours à l'intérieur du rêve ; d'autre part, à côté du jeu d'équivalence mis en place dans le premier songe entre un humain et un animal, apparaît un nouveau mode de relation, la bête ne représentant plus l'individu dans son intégrité, mais seulement une qualité, ce qui transforme le personnage en un hybride quelque peu monstrueux ; par ailleurs, le songe est raconté directement par la narrateur au moment où il se déroule et n'est pas l'objet d'un différé et d'un retour rétrospectif ; enfin le rêve est démultiplié, car l'archevêque de Corinthe, qui est le conseiller spirituel de Florence, et Estienne, un jeune clerc noble avec qui la princesse est élevée, ont eu la même vision, la même nuit.

Estienne se plonge dans ses livres et glose le songe : le léopard est un chevalier venu de France, qui épousera Florence. La convergence des deux songes rendrait presque inutile la suite du récit : l'issue matrimoniale est sans surprise. Cependant le roman développera les aventures, et son charme sera tout entier dans son art de la modulation⁸.

L'aigle est le pivot symbolique de l'enjeu matrimonial qui sous-tend l'oeuvre. L'animal royal représente la princesse qui fera du héros un léopard à cinq couronnes (il sera duc de Bretagne à la mort de son père, et héritera des quatre royaumes du père de Florence). Cependant la conciliation entre l'aigle, comme marque du pouvoir, et de la féminité ne va pas sans mal. Certes on peut penser que l'aigle s'est imposé dans la première scène de songe à cause du *pavillon* : nombreux sont, depuis les romans antiques, les tentes surmontées d'un aigle, insigne du pouvoir royal ou impérial⁹. D'autre part, le héros est breton, et l'aigle joue un rôle important dans les prophéties de Merlin¹⁰. Par ailleurs il était logique de représenter la fille de Fenice, la reine associée au Phénix, par un oiseau : le père et la fille sont deux oiseaux de feu¹¹. Néanmoins le genre du mot *aigle* en ancien français ne va pas sans poser de problème. Le manuscrit BnF fr. 761 hésite entre le masculin et le féminin. D'abord masculin (*.I. aigle d'or, le plus bel et le plus riche, cel aigle, mon aigle*), avec une occurrence féminine (*de li regarder*) *ayggle* change de genre quand la thématique matrimoniale relaie celle du pouvoir : *si si me dounoient cel aigle qu''ele fust*

moie. L'ambivalence du genre du mot au Moyen Age a permis le basculement qui s'accompagne de la mutation de l'aigle ornemental (sur le *pavillon*) en oiseau animé¹².

Par la suite, après ses premières aventures à la Porte Noire, le château de Proserpine, Artus parvient à un jardin où se trouvent plusieurs *pavillons*, dont celui de la demoiselle (f. 35-ss) : *dessus ou milieu avoit une egle d'or et aus .II. cornes avoit .II. gierfaus qui reluisoient contre le soleil. Lors souvint il a Artus de sa vision*. Le rêve se trouve donc réalisé et Artus rencontre Florence. Le genre féminin (*une egle*) s'est imposé. On est donc passé d'un aigle onirique et ornemental, à un aigle onirique et symbolique, puis à un aigle réel et ornemental, avant que ne se présente la princesse.

Même si l'aigle appartient à une double tradition (d'une part le songe et la prophétie à allégorie animale, d'autre part l'ornement au sommet des *pavillons*), il dépasse dans *Artus* la simple convention : resémantisé par l'auteur, il s'inscrit en effet dans la cohérence profonde du roman. Même s'il peut paraître mal construit, dans la mesure où il enchaîne les amours déçues avec Jehanette et des aventures matrimoniales qui alignent des motifs arthuriens presque usés (les automates gardiens, le lit périlleux...), *Artus* repose sur une cohérence pseudo-mythologique, dont l'aigle est la pierre angulaire, comme j'ai pu le montrer ailleurs¹³. Artus est un héros qui apporte la lumière à la Porte Noire et à la Tour Ténébreuse, qui remet en marche le rythme saisonnier et le déroulement du temps. Cet éclairage donne tout son sens à la référence à la déesse antique dont la fée porte le nom: l'existence de Proserpine est rythmée par l'alternance entre la nuit des Enfers et la clarté de la Terre. De même, l'importance accordée par le roman à la fleur de souci (qu'un automate, ayant la même apparence que la fée et Florence, donne, en signe d'élection, à Artus) s'explique par le fait que cette fleur –*solsequia*– suit le cycle solaire. On relèvera aussi dans cette perspective l'importance de l'imaginaire végétal (en particulier dans l'onomastique) et les mentions cosmiques (qu'il s'agisse des peintures de la chambre de la fée ou de l'exposé savant que le clerc Estienne fait à sa dame Marguerite). La convergence de ces indices, loin de suggérer que le roman s'inspire d'un récit mythique précis dont il aurait hérité, me semble plutôt due à une volonté consciente de l'auteur de construire un effet de mythe : imprégné de littérature arthurienne, très cultivé, il a serré dans son texte un réseau très dense d'éléments visant à faire d'Artus un héros qui restaure la lumière, les saisons, la vie, allant

jusqu'à suggérer une assimilation entre le chevalier (un nouveau Gauvain ?) et le Soleil. Artus accomplit en effet, au cours de ses aventures, un cheminement qui ressemble à celui du soleil: d'abord d'Ouest en Est, quand il part à l'aventure pour conquérir la Porte Noire et la princesse, puis d'Est en Ouest, quand il revient en Bretagne, avant son apothéose. Dans cette perspective, la conclusion que donne le manuscrit BnF fr. 761¹⁴ est certainement la plus logique (ce qui confirmerait l'ancienneté de cette version) : le récit s'achève sur un tournoi laissé en suspens, le clerc Estienne déclenchant une nuée qui obscurcit tout (f. 143). Les aventures du chevalier soleil, vers lequel se tourne le souci (*solsequia*) se terminent la nuit.

Le symbolisme de l'aigle s'inscrit parfaitement dans cette perspective : Florence/ l'aigle est attirée par le soleil/Artus-, comme le souci. Dans les bestiaires, chez Brunet Latin ou Pierre de Beauvais, qui suit le *Physiologus*, l'aigle est en lié au soleil, vers lequel il peut voler et qu'il peut regarder en face. Par ailleurs, comme l'expose Brunet Latin, l'aigle ressemble au Phénix : *Et sachiez que aigle vit longhement por ce k'ele se renovele et depose sa viellece. Et dient li plusour k'ele vole en si haut leu vers la chalour du soleil que ses pennes ardent ; (...) et lors se laisse cheir en aucune fontaine ou ele se baigne .III. fois, et maintenant est joene come a son comencement* (p. 136)¹⁵. Pierre de Beauvais (qui dans son *Bestiaire* traite à la suite de l'aigle et du Phénix), affirme que cette croyance remonte au *Physiologue* et il fait référence à ce sujet au Psaume de David (CII) : "Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle". L'association entre Florence et l'aigle des bestiaires est confortée dans *Artus* par la mention à côté du pavillon de la fée d'une fontaine, dès la scène de songe, et par le fait que Florence est fille de la reine Fenice.

L'aigle dans l'*Artus* du XIVe siècle n'est donc ni ornemental, ni anecdotique, et il hésite, tout comme le mot *aigle*, dont le genre grammatical est incertain, entre deux polarités : l'une féminine (l'aigle attiré par le mâle soleil), l'autre masculine (l'aigle comme symbole du pouvoir). Dans les versions ultérieures du roman, le rôle de l'aigle ne sera plus compris, et la bipolarité sera entravée par la fixation du genre masculin.

Dans les versions longues du XVe siècle, si certains personnages ou motifs sont repris, la trame romanesque est complètement revue : la cohérence du roman autour des songes prémonitoires avérés et du symbolisme de l'aigle a disparu, le merveilleux s'essouffle en une

succession d'épisodes dans laquelle l'ultime *merveille* et la *senefiance* sont rejetées dans un horizon incertain¹⁶. Cependant dans le manuscrit BnF fr. 12549, Lancelot arrive près d'une fontaine *moult diverse* près de laquelle se trouvent dix hommes en pleurs, vêtus de blanc, qui représentent les dix commandements. Des eaux multicolores jaillissent par dix *piperons* (...) *et y avoit une aigle qui estoit en l'air qui a chacun de ces piperons livroit sa porcion de eaue par divers enginz* (f. 207). L'un des hommes explique à Lancelot qu'il est le seul survivant de la Table Ronde et il lui enjoint de partir à la recherche d'Artus. Cette scène, dont la présentation renvoie à la *Queste del Saint Graal*, sans que pour autant la glose soit menée à son terme, présente donc un aigle ornemental (associé à nouveau à une fontaine), qui n'est pas commenté mais que l'arrière-plan allégorique invite à lire comme souvent au Moyen Âge (dans le *Bestiaire Divin* de Guillaume le Clerc par exemple), comme un symbole christique. S'il s'agit d'une réminiscence de l'aigle ornant le pavillon de la fée qui figure dans l'ancienne version à côté d'une fontaine (et rien n'est moins sûr), l'auteur en a vaguement christianisé le sens, sans que pour autant cette lecture soit développée ailleurs dans le récit.

La postérité ne retiendra pas les versions longues d'*Artus*. Avec les éditions du XVI^e siècle, qui toutes suivent assez fidèlement la version du XIV^e, l'aigle reprend sa place, dans le songe initial, au sommet du pavillon, comme symbole de la princesse Florence. Dans l'édition Nicolas Bonfons de 1584, il est même mis en valeur dès la page de titre où il est représenté sur l'unique bois gravé original du volume¹⁷ : Artus figure au premier plan, qui monte vers les hauteurs du Château de la Porte Noire, à l'intérieur duquel sont représentés le *pavillon* avec, à son sommet, l'aigle aux ailes déployées, la fontaine et quatre demoiselles (Florence et les fées). Sont ainsi alignées l'épée brandie par le héros, une demoiselle (Florence ou Proserpine) et l'aigle. Le rôle structurant de l'oiseau apparaît donc clairement sur cette image qui associe la femme, l'aigle et l'épée (c'est par la valeur chevaleresque du héros que l'aigle, le symbole, la promesse, deviendra la princesse, l'épouse).

Dans le texte de cette édition, les mentions de l'aigle sont très proches du manuscrit, avec le même passage du masculin au féminin quand Artus voit en rêve le lion lui accorder *celle aygle* (p. 21). Cependant une différence problématique apparaît dans la glose de Gouvernau (p. 22). L'aigle devient en effet le roi des oiseaux, là où il était reine dans le manuscrit, ce qui rend le

commentaire incohérent : « *le lyon est roy de toutes bestes, et l'aygle est roy de tous oyseaux, si que sera un roy, lequel vous donnera une royne* » (p. 22). Ce « lapsus » s'expliquerait à la fois par l'évolution du genre du mot qui tend à se fixer au masculin¹⁸ et par la prédominance dans les imaginaires de l'aigle mâle, comme symbole du pouvoir : il amorce la déconstruction du roman aux XVIIIe et XIXe siècles chez Tressan et Delvau.

Si, contrairement à ce qui se passe pour de nombreuses œuvres médiévales, la survie d'*Artus* n'a pas été assurée par la Bibliothèque Bleue et le colportage (*Artus* ne figure pas dans le catalogue d'Alfred Morin¹⁹), en revanche Tressan en a donné dès août 1776 dans la *Bibliothèque Universelle des Romans* une version intitulée *Hauts faits d'Artus de Bretagne*²⁰. En 1782, il tira de sa contribution à la Bibliothèque Universelle des Romans quatre volumes parus à Paris, chez Pissot père et fils, sous le titre de *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, qui furent repris dans les dix tomes de ses *Œuvres choisies* en 1788²¹. On notera qu'à la même époque l'abbé Rive, dans une notice consacrée aux volumes d'*Artus* et de *Mélusine* possédés par le Duc de La Vallière, s'intéressait à un autre manuscrit d'*Artus* (celui qui aujourd'hui se trouve à la British Library sous la côte Add. 10295) : il en tira en 1779 un opuscule sur l'invention du jeu de cartes²², sur lequel se fonde Tressan pour affirmer –à tort - dans sa brève préface du *Corps d'extraits* que le roman date de Charles VI.

Dans sa version d'*Artus*, Tressan se propose, selon le principe mis en place par Paulmy, d'enchaîner des citations, des « extraits », des « miniatures », tirés de l'édition de 1584 ainsi que des résumés²³. Si le premier extrait suit de très près l'édition de 1584, par la suite, les « citations » s'éloignent du texte de base et sont même parfois de véritables inventions. Ces modifications sont motivées par le souci d'améliorer le récit, en écho aux critiques anciennes portées contre les œuvres médiévales et aux exigences que depuis le XVIIe siècle les censeurs imposaient aux œuvres de fiction. Ainsi le roman doit être instructif : Tressan traduit entre parenthèses les termes anciens figurant dans les extraits ; il explique les coutumes, comme le duel judiciaire. Par ailleurs un roman doit être bien construit. Or Tressan n'a pas senti l'unité de la version du XIVe siècle d'*Artus*, tout comme Chapelain au XVIIe jugeait que l'auteur du *Lancelot* « ne s'est jamais douté de ce que c'était qu'un plan d'ouvrage » : il a donc supprimé la bipartition du récit (Jehanette/ Florence) et il a privilégié l'histoire de la première au détriment de

la seconde : Jeannette épousera Artus ; quant à Peronne, que faillit épouser Artus dans sa jeunesse, une pure dévergondée dans le roman médiéval, elle devient le centre d'un mélodrame très développé, racontant sa passion juvénile pour le bel Aymar, dans un épisode dont le préromantisme n'a rien de commun avec le texte du XIVe siècle. De même Tressan réduit le merveilleux, comme le souhaitait Chapelain. Il s'insurge contre le rôle excessif des fées et il efface en grande partie Proserpine et ses compagnes, « cette grossière machine » (p. 201). Le songe prémonitoire avec l'aigle a de même disparu : à la place, un rêve à enjeu politique, mais sans symbolisme (la fée montre à Artus *un grand empire qui lui est destiné* p. 203) et une vision macabre (Proserpine donne à voir à Jeannette « des fantômes qui la menacent de mort et lui offrent Artus expirant au moment même où ce prince lui donnera la main » p. 202). L'aigle et ses significations amoureuses et impériales sont effacés, tout comme l'aigle qui se trouvait dans le roman médiéval au sommet de la tente de la Porte Noire (ce château étant transformé en un *Château du Lac* p. 205). Comme les romans de Chrétien de Troyes repris dans la Bibliothèque Universelle des Romans²⁴, *Artus* est complètement déproblématisé.

Il est possible que Tressan ait été dérouté par le songe et sa glose tels qu'ils figuraient dans l'édition de 1584 sur laquelle il s'appuie: il n'était guère logique d'associer une femme et un aigle masculin, roi des oiseaux. La tendance de plus en plus nette à l'emploi masculin (sauf en héraldique) du terme avait rendu encore plus problématique qu'au XVIe siècle l'association entre l'oiseau et la princesse. Si certains dictionnaires, comme celui de Trévoux notent une hésitation sur le genre de ce mot, La Curne de Sainte Palaye et le dictionnaire de l'Académie en 1762 privilégient nettement le masculin²⁵. Le songe, l'aigle symbolique, mais aussi l'aigle du pavillon disparaissent donc au XVIIIe siècle, victimes de l'évolution de la langue. Par ailleurs, si Tressan développe et valorise considérablement le personnage de Péronne d'Autriche, la demoiselle sans vertu que ses parents veulent imposer à Artus dans le roman médiéval, devenue sous sa plume Péronne de Flandres, c'est peut-être pour ne pas indisposer la reine Marie-Antoinette, autrichienne, sans pour autant trahir complètement le modèle médiéval, puisque les Flandres étaient sous domination autrichienne. Dans la même perspective, la mise à l'écart de Florence par Tressan interdisait certainement de lui associer l'aigle, symbole des Habsbourg, impropre à figurer un personnage de troisième plan.

L'erreur de l'édition de 1584 qui associe une princesse et un aigle (au lieu *d'une aigle*) ainsi que l'aigle autrichien expliqueraient donc la disparition de l'oiseau chez Tressan : plus largement cette absence contribue à la déconstruction du roman. Ce qui reste, c'est une histoire d'amour préromantique, avec l'invention d'un roman entre Peronne et un jeune premier, inventé par Tressan, Aymar, avec incendie, pâmoisons, baisers brûlants (et plus car affinités), souterrains, peaux de tigres, plumes et soierie, avant la mort de Peronne, coupable, mais amante sincère et pardonnée.

Lorsqu'au XIXe siècle le polygraphe Alfred Delvau reprend *Artus de Bretagne* dans sa Bibliothèque Bleue qui, entre 1859 et 1860, propose sous la forme de dix-neuf fascicules une « réimpression » de romans de chevalerie²⁶, il prétend, en « humble traducteur » éviter la « mascarade littéraire » que fut la Bibliothèque Universelle des Romans²⁷. *Artus* est le huitième roman de cette série et il paraît sous la forme d'un fascicule de 48 pages. Delvau dit travailler à partir de l'incunable le plus ancien, celui de 1493. En réalité il suit à la fois l'incunable et Tressan. Le texte de Tressan étant trop court pour les 48 pages imposées par la collection, Delvau a été, je pense, contraint d'aller chercher ailleurs : il a donc aussi emprunté à l'édition de 1493. Le résultat est un texte aux infidélités certes nombreuses, mais dont la trame suit plus que chez Tressan le récit médiéval, même si la gravure initiale donne à nouveau la vedette à Peronne et Aymar, dans la scène, très romantique, de l'incendie.

Qu'en est-il de l'aigle chez Delvau? Le début du roman suit de près l'incunable, dont il reproduit même une faute²⁸, jusqu'à ce que paraisse Peronne, qui à nouveau, est d'Autriche comme dans l'incunable. Et là au chapitre VII, interruption : « c'est ici l'occasion de raconter l'histoire de Péronne », et Péronne devient « de Flandres », comme chez Tressan, que Delvau va suivre alors, avec les mêmes plumes et les mêmes peaux de tigres. Parvenu la fin de la version de Tressan, Delvau reprend l'incunable, qu'il suit cependant moins fidèlement qu'il ne le faisait au début du récit. Dans cette suite, il aurait dû introduire le songe prémonitoire avec l'aigle, l'évocation de l'enfance de Florence et de ses rapports avec Proserpine. Or, peut-être parce que Delvau était encore sous l'influence de Tressan, il omet tous ces éléments. Mais arrivant aux aventures de la Porte Noire, il est contraint par l'incunable qu'il respecte relativement de reproduire certains détails, comme l'aigle, qui ne peut se comprendre sans le songe. C'est ainsi

qu'il mentionne un aigle qui garde la Porte Noire et justifie comme il le peut son omission préalable, en mentionnant *in extremis* l'aigle du songe: *quant Artus entendit parler du griffon et de l'aigle d'or, il se rappela une vision qu'il avait eue quelques temps auparavant et dont il n'avait rien dit à personne, la trouvant trop étrange* (p. 21). Néanmoins Delvau renonce à associer la princesse et l'oiseau. L'aigle qu'Artus voit au sommet de la tente (p. 25) est purement ornemental et ne sera rapproché ni de la fée, ni de la demoiselle. Enfin, et surtout, Delvau modifie le dénouement, en redonnant de l'importance à Jeannette, qui devient un double sororal de Florence. Les dernières pages multiplient les allusions à leur ressemblance, elles ne cessent de s'appeler « sœur ». Florence s'interroge et se demande si Jeannette ne serait pas sa sœur ; « elle n'osa aller plus loin dans ses suppositions, de peur de rencontrer un abîme insondable » (p. 39). La ressemblance n'a plus rien de merveilleux, comme c'était le cas dans le roman médiéval où Florence et la fée étaient impossibles à distinguer à cause d'un sort de Proserpine : chez Delvau, elle sent le mélodrame et l'adultère. Le texte, finalement, est détourné et l'on en retient surtout le potentiel mélodramatique, comme le montre la gravure initiale. Malgré le retour partiel à l'incunable, l'aigle n'est plus qu'un ornement discret : il ne s'est pas remis de son évincement par Tressan.

Ainsi l'aigle, à la croisée des prophéties de Merlin et des descriptions de tentes des romans antiques, est dans la version du XIV^e siècle un motif structurant essentiel, contribuant à la clôture du récit et invitant à une lecture solaire et « pseudo-mythologique » du texte. A cause d'une erreur de l'édition de 1584 imputable à l'incertitude du genre du mot *aigle*, à cause de l'Autriche de Marie-Antoinette et de son rapace emblématique, l'aigle est évincé par Tressan : Delvau, travaillant à la fois à partir de la Bibliothèque Universelle des Romans et du premier incunable, n'a pas su lui redonner son envergure.

¹ Voir Sarah Spilsbury, " On the date and authorship of *Artus de Bretagne*", dans *Romania*, 94, 1973, p. 505-523.

² L'expression est de Nicole Cazauran. Voir l'introduction au fac-similé de l'édition *d'Artus de 1584*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996, p. VII-ss et " *Artus de Bretagne* entre tradition et nouveauté", dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento : dalla'eredità medievale all'Astrea*, Milan, Schena Editore, 1995, p. 87-96.

³ A côté de la version Vulgate du roman, il existe aussi une version longue du XV^e siècle, que l'on trouve dans trois manuscrits (BnF fr. 20000, BnF fr. 12549 et en 2 volumes BnF fr. 1432 et 19163) et qui n'a eu aucune postérité. Sur les manuscrits, voir l'article de S. Spilsbury, cit. note 1 et Brian Woledge, "Les manuscrits du *Petit Artus de Bretagne*", dans *Romania*, 63, 1937, p. 393-307 ainsi que la thèse d'Anne-Cécile Le Ribez-Koenig, "Écriture et lecture du romanesque à la fin du Moyen Age : Le *Petit Artus de Bretagne, Meliador, Ysaïe le Triste*", soutenue sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, à l'université Paris IV, le 5 novembre 2005.

⁴ Voir B. Woledge, art. cit. note 3, Cedric A. Pickford, "Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600", dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 13, 1961, p. 109, ainsi que la thèse d'Anne-Cécile Le Ribez-Koenig, *op. cit.*, p. 318-ss.

⁵ Il s'agit du manuscrit le plus ancien, portant le titre *Le Rommans de Artus le Restoré*. On peut le dater des années 1320-1340 d'après l'écriture, les miniatures et la disposition du texte en trois colonnes. Le roman étant inédit, c'est à partir de ce manuscrit que nous ferons nos citations.

⁶ Voir par exemple le songe de la reine des Amazones dans *Le Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Bernay (Paris, Le Livre de Poche, 1994, branche III, laisses 430-ss).

⁷ Voir la thèse de Catherine Daniel, *Arthurianisme et littérature politique*, soutenue à Paris XII en 2002 sous la direction de Jean-Claude Thiolier, t. I, p. 169-ss. L'aigle prophétique (*aquila*) des prophéties de Merlin de l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth renvoie à Mathilde (prophétie 12) et à Aliénor (prophétie 14) (éd. N. Wright, Cambridge, Brewer, 1984, p. 76 et trad. par Laurence Mathey-Maille, *Histoire des rois de Bretagne*, Paris, Les Belles Lettres, La Roue à Livres, 1993, p. 161-162).

⁸ Voir Christine Ferlampin-Acher, "Le charme d'*Artus de Bretagne*", dans *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Ph. Ménard, t. I, études réunies par J. Cl. Faucon, A. Labbé et D. Quérueu, Paris, Champion, 1998, p. 513-528.

⁹ Dans *Le Roman de Thèbes* (éd. F. Mora, Paris, Le Livre de Poche, 1995, v. 3261), *Eneas* (éd. J. J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1973, v. 7321). On peut rapprocher de ces aigles ceux qui se trouvent au sommet du tombeau de Camille et de Pallas (*Eneas*, v. 7602, v. 6434) et sur le principal des cent *pomel* de la tente de Lorie, l'amie de Gauvain, dans *Les Merveilles de Rigomer* (éd. W. Foerster, Dresde, H. Breuer, 1908, v. 11600-ss). Sur l'aigle et l'imaginaire royal, voir chez Marie de France, la fable *Les oiseaux et leur roi* ainsi que *L'aigle, l'autour et les colombes* (éd. C. Brucker, Peeters, Louvain, 1998, en particulier la note 46 de cette édition).

¹⁰ Voir la note 7.

¹¹ Sur l'aigle et le feu, voir les bestiaires, par exemple celui de Brunet Latin : *sa nature est de garder contre le soleil si fermement que ses oïls ne remuent goutte* (*Li Livres dou Tresor*, éd. F. J. Carmody, Berkeley, 1939-1948, réimpr. Slatkine, Genève, 1975, p. 136).

¹² Dans la phrase *je ne me pooie saouler de li regarder* (cit. *supra*), le pronom *li* est d'un genre indécidable : certes *a priori* ou peut le supposer féminin, mais la réduction de *lui* à *li* est fréquente.

¹³ "D'un monde à l'autre : *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons", dans *Le monde et l'autre monde*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168. On a souvent insisté sur l'aptitude médiévale à l'interprétation des récits par le biais d'associations avec des réalités historiques, géographiques, naturelles (ce dont témoigne par exemple l'*Ovide moralisé*). Il est vraisemblable qu'à l'inverse les romanciers ont pu transposer ces réalités familières dans leurs récits, sans que cette motivation soit nécessairement première, mais avec le souci d'assurer, par cette ossature, la *conjointure* de leur œuvre.

¹⁴ Sur les fins des diverses versions, voir Christine Ferlampin-Acher, "Le *Petit Artus de Bretagne* : une histoire sans fin", dans *PRIS-MA, Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques*, II, XV, 1999, p. 53-68.

¹⁵ Ed. cit. note 11.

¹⁶ Sur ces versions longues, voir Christine Ferlampin-Acher, "Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle", dans *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecoq, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

¹⁷ Les autres bois sont des réemplois d'inspiration antique. Voir le fac-similé de l'édition de 1584, *op. cit.*, *passim*.

¹⁸ Dans la suite de l'édition, le mot *aigle* est masculin quand il est question de l'ornement de la tente au château de la Porte Noire (p. 80).

¹⁹ Voir Alfred Morin, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes*, Genève, Droz. Le seul témoin entre le XVI^e et le XVIII^e siècle est l'édition de 1628 chez Nicolas Oudot, qui suit de très près l'édition de 1484.

²⁰ Le premier volume de la *Bibliothèque Universelle des Romans* paraît sous l'impulsion de Paulmy. Tressan est un collaborateur de la première heure (voir Angus Martin, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985 ; J. M. Clapp, *An Eighteenth-Century Attempt at a Critical View of the Novel : The Bibliothèque Universelle des Romans*, Publications of the MLA of America, 25, 1910, p. 60-96). Sur la Bibliothèque Universelle des Romans, on pourra consulter Roger Poirier, *La Bibliothèque Universelle des Romans*, Genève, Droz, 1977, H. Corbes, "Le comte de Tressan et la légende arthurienne au XVIII^e siècle", dans *Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes du Nord*, 113, 1984, p. 3-17 et H. Kluppenholz, "Die Rezeption des Artus-Romans in der Bibliothèque Universelle des Romans", dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Begleitreihe Band 2, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1991, p. 111-138 ainsi que H. Jacoubet, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Belles Lettres, 1929. *Artus* est l'un des premiers récits médiévaux sur lesquels ait travaillé Tressan (avant de se consacrer à *Tristan*).

²¹ Ces *Œuvres choisies* ont été publiées à partir de 1788. *Artus* se trouve dans le tome 7 paru cette année-là à Paris, rue et hôtel Serpente, p. 178-206. En préférant cette version à celle de 1776 parue dans la Bibliothèque Universelle des Romans, nous suivons le conseil de Tressan lui-même (voir Henri Jacoubet, *op. cit.*, p. 235, note 3). Le texte est consultable sur <http://gallica.bnf.fr>.

²² *Eclaircissements Historiques et Critiques sur l'Invention des Cartes à Jouer par M. l'Abbé Rive, tirés de sa notice d'un Ms. de la Bibliothèque de M. le Duc de La Vallière, Intitulé le Roman d'Artus, comte de Bretagne*, Paris, chez Didot l'Aîné, 1779. On en trouve un exemplaire à la Médiathèque de l'Agglomération Troyenne et je remercie Th. Delcourt de me l'avoir signalé.

²³ Sur ces extraits, voir Didier Masseur, "Le rôle des extraits de la Bibliothèque Universelle des Romans", dans *La Licorne*, 21, 1991, p. 187-194.

²⁴ L'expression est de Keith Busby, "Roman breton et chanson de geste", dans *Echoes of the Epic. Studies in Honor of Gerard J. Brault*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1998, p. 23. Voir aussi M. Colombo-Timelli, *Lancelot et Yvain au siècle des lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans*, Milan, 2003. On ne peut souscrire à l'opinion de Henri Jacoubet qui considère que Tressan "a fait passer dans son adaptation la meilleure partie de son modèle et qu'il donne plus d'une fois une idée exacte des mœurs, du ton et du style (...). Aujourd'hui, on ne peut que lui savoir mauvais gré d'avoir laissé dormir dans les bibliothèques les tournois et autres merveilleux exploits d'Artus hors de Bretagne" (*Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Belles Lettres, 1929, p. 239-240).

²⁵ Au sujet du mot *aigle*, on lit dans le dictionnaire de Trévoux (1743-52) : "Nos écrivains ont bien de la peine à convenir de son genre ; mais la plus grande autorité que nous ayons le fait masculin ou féminin dans le propre et plus ordinairement masculin". La Curne remarque : "On a eu de la peine à convenir du genre de l'aigle. Il est enfin décidé masculin, dans le sens propre, et féminin en termes d'armoiries et de devises". Le Dictionnaire de l'Académie de 1762 le donne pour masculin, mais cite des exemples de Bossuet, La Fontaine et Voltaire où il est féminin. L'interprétation masculine de l'aigle se développe assez tôt : comme le montre Catherine Daniel dans sa thèse (*op. cit.*, t. I, p. 211), la légende de Bertrand du Guesclin entre en littérature avec Cuvelier, vers 1380-5, en reprenant à son sujet la prophétie de *Brut* selon laquelle un aigle de Petite-Bretagne vaincra un roi puissant.

²⁶ Le succès remporté par les collections lancées par le républicain Joseph Bry, spécialiste de la littérature de colportage et de l'édition populaire, a incité Alfred Delvau à entreprendre en 1859 la publication d'une collection, qu'il intitule Bibliothèque Bleue (dont tous les titres ne remontent cependant pas à la Bibliothèque Bleue originale, à preuve *Artus*). Chaque ouvrage est présenté sous la forme d'un fascicule de 48 pages. *Artus* est le huitième volume paru. Cet ensemble sera repris en quatre tomes en 1869 sous le titre de *Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne avec illustrations*, à Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869. Ces ouvrages, agrémentés d'illustrations et accompagnés de deux études, sont tirés à petit nombre, sur papier de choix, et sont destinés aux bibliophiles et non au public populaire des premiers fascicules. *Artus* se trouve dans le deuxième tome (p. 49-89), entre *Lancelot du Lac* et les *Recherches sur l'origine des romans* : c'est sur cette version que je travaille. Sur Delvau, voir René Fayt, *Un aimable faubourien. Alfred Delvau (1825-1867)*, Bruxelles, 1999.

²⁷ *Aucassion et Nicolette*, Paris, 1886, p. XX. Cité par Ph. Ménard, dans “La réception des *Quatre filz Aymon* au milieu du XIXe siècle”, dans *Les quatre filz Aymon*, études recueillies par D. Quérueu, Langres, D. Guéniot, 2000, t. II, p. 200.

²⁸ Là où l'édition, qui n'avait pas compris l'abréviation de *chevalier*, donnait à tort *êtes vous si porcher* pour *estes vous si poi chevalier* dans le manuscrit, Delvau reprend *porcher*.

Bibliographie

Textes

Roman de Artus le Restoré, manuscrit BnF fr. 761

Artus de Bretagne, manuscrit BnF fr. 12549

CAZAURAN, Nicole et Christine FERLAMPIN-ACHER, *Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de 1584*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996

TRESSAN, comte de, *Corps d'extraits de romans de chevalerie avec figures*, t. 7, *Artus de Bretagne* Paris, rue et hôtel Serpente, 1788, p. 178-206

DELVAU, *Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne avec illustrations*, à Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1869 : *Artus de Bretagne*, tome II, p. 49-89.

Etudes

CAZAURAN, Nicole, “*Artus de Bretagne* entre tradition et nouveauté”, dans *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento : dalla eredità medievale all'Astrea*, Milan, Schena Editore, 1995, p. 87-96

CLAPP, John M., *An Eighteenth-Century Attempt at a Critical View of the Novel : The Bibliothéque Universelle des Romans*, Publications of the MLA of America, 25, 1910, p. 60-96

COLOMBO-TIMELLI, Maria, *Lancelot et Yvain au siècle des lumières. La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothéque Universelle des Romans*, Milan, 2003

CORBES, Hippolyte “Le comte de Tressan et la légende arthurienne au XVIIIe siècle”, dans *Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes du Nord*, 113, 1984, p. 3-17

FAYT, René, *Un aimable faubourien. Alfred Delvau (1825-1867)*, Bruxelles, 1999

FERLAMPIN-ACHER, Christine,

“Le charme d'*Artus de Bretagne*”, dans *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Philippe Ménard, t. I, études réunies par Jean-Claude Faucon, Alain Labbé et Danièle Quérueu, Paris, Champion, 1998, p. 513-528

“D'un monde à l'autre: *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons”, dans *Le monde et l'autre monde*, textes réunis par Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168

“Le *Petit Artus de Bretagne* : une histoire sans fin”, dans *PRIS-MA, Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques*, II, XV, 1999, p. 53-68

“Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XVème siècle”, dans les *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. Jean Lecointe, Catherine Magnien, Isabelle Pantin et Marie-Claire Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102

JACOUBET, Henri, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, Les Belles Lettres, 1929

KLUPPENHOLZ, Heinz, “Die Rezeption des Artus-Romans in der Bibliothéque Universelle des Romans”, dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Begleitreihe Band 2, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1991, p. 111-138

MARTIN, Angus, Martin, *La Bibliothéque universelle des romans*, Oxford, The Voltaire Fondation, 1985

MASSEAU, Didier, “Le rôle des extraits de la Bibliothéque Universelle des Romans”, dans *La Licorne*, 21, 1991, p. 187-194

POIRIER, Roger, *La Bibliothéque Universelle des Romans*, Genève, Droz, 1977

SPILSBURY, Sarah, “On the date and authorship of *Artus de Bretagne*”, dans *Romania*, 94, 1973, p. 505-523

“*Artus de Bretagne* : Structure and Unity », dans *Romania*, 97, 1976, p. 63-76

WOLEDGE, Brian, “ Les manuscrits du *Petit Artus de Bretagne*, dans *Romania*, 63, 1937, p. 393-307.