HAL
open science

La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ?

Christine Ferlampin-Acher

To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? . Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne, 2011, 63, p. 258-294. hal-01846031

HAL Id: hal-01846031

https://hal.science/hal-01846031v1

Submitted on 20 Jul 2018

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.

La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ?

Christine Ferlampin-Acher (université Rennes 2, CELLAM/CETM)

Il existe des synthèses sur le roman arthurien tardif, intégrées à des chapitres sur le roman, comme ceux de M. Zink dans le *Précis de littérature française du Moyen Âge*[1] ou dans le *Grundriss der Mittelalterlichen Literaturen des Mittelalters*[2], ou bien des études consacrées plus largement à la matière arthurienne, comme le chapitre de Thierry Delcourt sur *La littérature arthurienne*[3], ou plus récemment dans *The Arthur of the French*[4]: l'approche générique, centrée sur le roman, dont la veine arthurienne semble s'épuiser[5], et la prise en compte de la matière, très prisée, qui dépasse le genre romanesque et s'exprime par exemple à travers des fêtes et des manifestations curiales, ne se superposent pas. La matière arthurienne et le roman arthurien n'ont semble-t-il pas la même histoire à la fin de Moyen Âge : le succès d'une matière arthurienne transcendant les genres et la littérature, fondée en partie sur une onomastique en vogue, le nom étant comme l'a montré R. Trachsler l'un des points d'ancrage les plus économiques de la matière[6], contraste avec la raréfaction des romans arthuriens, qui par ailleurs évitent de mettre en scène Arthur, et qui, au mieux, le déguisent en Chevalier au Papegaut. En étudiant successivement la matière arthurienne[7] et le roman arthurien, on proposera d'une part un inventaire et un état des lieux de la recherche concernant Arthur à la fin du Moyen Âge, et d'autre part en réduisant l'analyse au corpus des romans en prose, on émettra quelques hypothèses concernant les créations originales et leur ancrage idéologique, mettant en évidence, plus qu'un automne sans promesse, un été indien fulgurant[8].

---

[1] Paris, PUF, 1983, p. 293ss.

[2] Dans « La littérature française aux XIVe et XVe siècles », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII,1, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 197-218.

[3] Paris, PUF, Que Sais-Je ?, 2000.

[4] Ed. G. S. Burgess et K. Pratt, Cardiff, University of Wales Press, p. 488ss.

[5] M. Zink ouvre son chapitre dans le *Grundriss, op. cit.,* p. 197 par une idée générale, qu'il nuance dans les pages qui suivent : « le roman ne paraît survivre que de son ressassement. Personne ne lit plus les romans du XIVe et du XV ^e^ siècle. On les juge sans les connaître à travers la folie de Don Quichotte. On soupçonne en eux une forme qui a perdu son sens et qui se répète en remaniements et compilations interminables et dépourvus d'invention […]. On les accuse d'offrir à la chevalerie moribonde un reflet complaisant et nostalgique ».

[6] *Disjointures–conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen et Basel, Francke, 2000, p. 20-24.

[7] Nous donnerons à la notion de « matière », l'une des plus anciennes à être attestées par les textes, un sens large, incluant toutes les manifestations, littéraires ou non, mettant en œuvre la culture arthurienne de l'émetteur ou du destinataire. Cette définition, quoique opératoire, n'est pas sans poser de problème dans les cas où manquent les repères onomastiques et où la topique prend le relais.

Si nous avons l'impression d'une vogue arthurienne en cette fin de Moyen Âge, c'est qu'il existe un engouement pour les pratiques, l'héraldique, les noms, les personnages arthuriens, comme l'ont bien étudié Johan Huizinga et Michel Stanesco[9]. Pas d'armes et entremets, joutes et tournois, marquent l'intérêt de la société aristocratique pour les héros bretons : le fait est bien connu.

Apportons quelques nuances. D'une part ces pratiques dépassent le cadre arthurien, et les héros alexandrins, antiques, tel Jason à la cour de Bourgogne, sont eux aussi fort prisés ; plus que la matière arthurienne, c'est la matière chevaleresque qui fait rêver. D'autre part, ces pratiques sont inégalement répandues : elles se développent particulièrement au XVe siècle ; certaines cours, comme celles de Bourgogne ou d'Anjou, sont plus marquées que d'autres. Ces modes ne sont pas exclusivement nobles et la bourgeoisie des villes les adopta[10]. Elles ne furent de plus pas uniformes et ne superposèrent pas: Michel Pastoureau note un déclin de l'onomastique arthurienne à la fin du XVe siècle[11] alors que les tapisseries consacrées aux Neuf Preux représentent volontiers Arthur. Cet engouement arthurien nous incite enfin à élargir les cadres temporels, vers le XVIe siècle : ainsi en 1542[12], à Rouen, à la suite vraisemblablement des éditions de *Perceforest*, l'*acteur* (l'auteur) des *Triomphes de l'abbaye des conards* raconte comment les membres du conseil de la joyeuse confrérie allèrent à *un grand pavillon, tel que celuy que Perceforest avoit fait pour le tournoy, assis entre Sidrach et Tantalon*[13].

---

[8] L'image qui soutient cet exposé est bien évidemment empruntée à l'ouvrage de J. Huizinga (*Herfsttij der middeleeuwen*) paru en 1919 et traduit en français successivement sous les titres: *Le déclin du Moyen Âge* et *L'automne du Moyen Âge*.

[9] J. Huizinga, *op. cit.*, note 8 et M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval; aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leyden, Brill, 1988.

[10] E. van der Neste, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, Paris, Ecole Nationale des Chartes, 1996.

[11] Voir « L' 'enromancement' du nom. Etude sur la diffusion des noms de héros arthuriens à la fin du Moyen Âge », dans *Couleurs, images et symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie,* Paris, Le Léopard d'Or, s.d. (1989), p . 114ss, « Jouer aux chevaliers de la Table Ronde à la fin du Moyen Âge », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge,* études réunies par D. Bohler, Paris, Le Léopard d'Or, 2006, p. 65-81 et « La diffusion de la légende arthurienne : les témoignages non littéraires », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne,* t. 36, 1984, p. 32-323 ainsi que W. Störmer, « König Arthur als aristokratisches Leitbild während des späteren Mittelalters », dans *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte,* t. 35, 1972, p. 936-971.

[12] Les premières éditions sont de 1528 et 1531-1532. Si en 1542 *Perceforest* sert de référence culturelle, c'est peut-être parce qu'il a été relancé par les éditions de 1541 à Paris et 1542 à Lyon, qui en donne un extrait (les aventures de Néronès et du Chevalier Doré), tiré du livre III : il n'est pas impossible que la parution récente de ce volume ait incité à redécouvrir l'ensemble du livre III, où est mentionnée la cité de Sidrac.

[13] Le texte connaît une édition moderne, par Marc de Montifaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874; le passage cité est p. 6. Ed. originale: Rouen, Nicolas du Gord, 1587; BN : Z Res 4371, et à la Bibliothèque municipale de Rouen : Leber n°2612. Je remercie M. Rousse, spécialiste du théâtre médiéval et professeur émérite à l'université de Rennes 2, de m'avoir communiqué cette référence.

Cet « enromancement » de la vie est nostalgique, pour une aristocratie chevaleresque concurrencée par une nouvelle élite curiale, et à l'inverse elle est conquérante pour une bourgeoisie en plein essor qui marque sa promotion sociale en adoptant les pratiques aristocratiques. Il est certainement aussi politique : la matière arthurienne, qui au XIIIe siècle donne lieu à des réécritures dont le brio poétique nous semble dépolitisé, reste marquée, tout au long du Moyen Âge comme à ses origines, par un lien fort avec l'Angleterre, ce qui ne peut être neutre politiquement pendant cette guerre de Cent Ans qui s'étire, dans ces derniers soubresauts, jusqu'au traité de Picquigny en 1475. Il est vraisemblablement aussi psychologique : il y eut un arthurianisme, précurseur du donquichottisme, tout comme il y aura plus tard le bovarysme, non seulement parce qu'on joue aux chevaliers, mais surtout parce que le jeu influence la perception du monde, les réactions, les comportements. Cette mode arthurienne est nourrie de textes, mais aussi, dans ces cités et ces châteaux que l'on devine bavards, de discussions : ce sont aussi bien les textes que les représentations figurées (sur des tapisseries, des fresques[14]) et les conversations qui nourrissent cet engouement. Arthur dépasse la littérature.

Il n'empêche que l'on continue à copier et à produire des textes arthuriens. Le bilan exhaustif des copies conservées ou attestées datant des XIVe et XVe siècles reste à faire. Notons qu'on copie encore le *Brut* de Wace, le texte fondateur de la matière arthurienne, comme en témoigne le BnF fr. 1454 ; on copie Chrétien (il reste sept manuscrits du *Conte du Graal* de la fin du Moyen Âge) ; on copie les grands romans en prose (sur les 44 témoins de *L'Estoire del Saint Graal* conservés, 21 sont des XIVe et XVe siècles). Ces chiffres ne rendent cependant pas compte des différences, qui restent à évaluer, en fonction des périodes, des milieux, des types d'œuvres : par exemple les copies bourguignonnes des textes en vers sont peu nombreuses, celles des textes en prose le sont plus ; il reste un seul manuscrit du XIVe siècle d'*Erec et Enide* mais sept du *Conte du Graal*[15].

Cependant plus que la copie, ce sont la compilation et la mise en cycle, réservant une part créatrice au copiste, qui caractérisent cette période. Dès le XIIIe siècle, comme l'ont

[14] Pendant le congrès international arthurien de Bristol de juillet 2011, des études ont été présentées sur les broderies tristaniennes du XIVe siècle (Ehrfurt, Wienhausen), qui se regardent sans support textuel, contrairement aux enluminures (S. Randles, « Deception, Disguise and Discovery in the Embroidered Tristan Narratives ») et sur les ivoires tristaniens (L. Y. Kertz, « Tristan and Isolde or Love(rs) Triumphants : An Examination of Tristan Visual Motifs on Fourteenth-Century Caskets »). La tendance anthologique des manuscrits ne se retrouve-t-elle pas dans l'existence de coffrets dont les différents côtés illustrent plusieurs romans ?

[15] Voir *Les manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, éd. K. Busby, T. Nixon, A. Stones, L. Walters, Amsterdam, 1993.

montré E. Kennedy et L. Walter[16], la compilation se signale par l'intervention, plus ou moins marquée, du copiste, et si je distingue ici les copies des compilations et mises en cycle, c'est par souci de clarté, au risque de sous-estimer le continuum entre les deux catégories. Quelques figures se détachent dès le XIIIe siècle, comme depuis les travaux d'Eilert Löseth[17], Rusticien de Pise, dont la compilation ne peut qu'être l'objet d'une réévaluation du fait de l'édition des deux versions du *Tristan en prose* sous la direction de Ph. Ménard et des avancées actuelles sur *Meliadus* et *Guiron le Courtois*. L'étude pionnière de Cedric Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque nationale*[18], attirait l'attention sur Micheau Gonnot, et depuis, Jane Taylor a étudié les mécanismes de ces savantes constructions, portées par des généalogies chevaleresques élaborées et une représentation du temps et de l'écriture qui renouvelle l'esthétique des proses, visant la totalité[19]. Actuellement les travaux sur *Guiron le Courtois* et *Meliadus*, en particulier à travers les thèses de Sophie Albert, Barbara Wahlen et Nicola Morato, confirment à quel point la notion d'œuvre devient problématique, tant la mouvance romanesque est complexe dans ces œuvres compilatoires. Si avec Roger Lathuillère on a pu penser qu'il existait un *Guiron le Courtois*, désormais on sait qu'à la fin du Moyen Âge ils sont légion[20]. Cette période est riche en élaborations cycliques, dont chaque réalisation doit être analysée en elle-même, ce qui, évidemment, constitue pour les futurs doctorants des mines de sujets : cela a été clairement démontré pour le manuscrit Ferrell 5 étudié par B. Wahlen ou les séries BnF 358-363 ou add. 36673 de la British Library analysées par S. Albert.

A côté de copies et mises en cycle de sources qui conservent le moule stylistique de la prose, les pratiques d'adaptation d'œuvres en vers portent sur des modèles arthuriens plus

---

[16] E. Kennedy, « The scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, 1970, pp. 523-531; L Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits des romans de Chrétien de Troyes », dans *Romania*, t. 106, 1985, p. 303-325, « Paris, BnF fr 1433: The Creation of a "Super Romance"' », dans *The Arthurian Yearbook*, I, 1991, p. 3-25 et « Chantilly ms 472: The Formation of a Gauvain Cycle », dans *Neophilologus*, t. 78, 1994, p. 29-43.

[17] *Le roman en prose de Tristan: le "Roman de Palamède" et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon, 1890.

[18] Paris, Nizet, 1960.

[19] « Order from Accident : Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages », dans *Cyclification : the Development of Narrative Cycles in the Chanson de geste and Arthurian Romances*, éd. B. Besamusca et *alii*, Amsterdam, 1994, p. 59-73 et « The sense of the Beginning : Genealogy and Plenitude in Late medieval Narrative Cycles », dans *Transtextualities. Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*, ed. S. Sturm-Maddox et D. Maddox, Binghamton, New York, 1996, p. 92-124.

[20] R. Lathuillère, *Guiron le Courtois: étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966 ; S. Albert, *« Ensemble ou par pièces ». Guiron le Courtois (XIIIe- XVe siècles) : la cohérence en question*, Paris, Champion, 2010 ; N. Morato, *Il ciclo di « Guiron le courtois ». Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, et B. Wahlen, *L'Écriture à rebours. Le Roman de Méliadus du XIIIe au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2010.

anciens, ce qui participe à la prise de conscience que ces textes, écrits dans une autre langue, dans une autre forme, sont anciens et contribue certainement à la fois à l'émergence d'un arthurianisme nostalgique et à la construction d'une conscience historique. Depuis l'étude de Georges Doutrepont[21], l'attention a été attirée sur les dérimages bourguignons. Les remaniements d'*Erec* et *Cligès* en prose dans le milieu bourguignon sont actuellement l'objet d'études, en particulier par Maria Colombo, qui mettent en évidence entre autres à la fois la relative fidélité à la source et le travail d'appropriation, par le biais de *realia* pouvant faciliter une lecture identificatoire[22]. Cependant le succès de ces dérimages est incertain, au vu du faible nombre de manuscrits conservés, même si Annie Combes dénombre trois témoins, tous postérieurs à 1345, pour la version dérimée de la *Charrette* de Chrétien de Troyes qui constitue une version divergente du *Lancelot en prose*[23]. La faveur des mises en prose de romans arthuriens ne doit pas être surestimée: la matière carolingienne semble avoir eu plus de succès, et si *Florient et Florete* a été dérimé[24], c'est vraisemblablement parce qu'il était perçu plus comme un texte épique que comme un roman arthurien. Ces dérimages méritent cependant l'intérêt qu'on leur porte actuellement, depuis Doutrepont qui stigmatisait « une sorte d'enlaidissement inévitable », dans la mesure où ils rendent compte de l'évolution des pratiques de lecture : les romans en vers n'auront néanmoins guère la faveur de l'édition naissante (contrairement à des proses tardives comme *Perceforest* ou *Artus de Bretagne*) et l'on peut penser que ces dérimages n'ont pas réussi à remettre à la mode les œuvres de Chrétien de Troyes et qu'ils ont condamné l'auteur champenois à l'anonymat.

L'étude de la réception du texte arthurien, dans les cycles, les dérimages, les remaniements (mais aussi dans les créations originales) passe par une évaluation du public et des modalités de lecture, considérablement modifiées en cette fin de Moyen Âge comme le montre Florence Bouchet[25]. Des études codicologiques doivent compléter ces approches, en signalant les traces laissées par le lecteur, qui touche le texte, voire qui le signe, et en

---

[21] *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle,* Bruxelles, 1939. Voir le volume *Mettre en prose aux XIVe-XVe siècles,* sous la dir. de M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman, Brepols, Turnhout, 2010 et le projet lancé par M. Colombo et décrit dans deux articles programmatiques : « Refaire Doutrepont ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XVe et XVIe siècles, première partie», dans *Le Moyen Français,* t. 63, 2008, p. 109-115 et « Refaire Doutrepont ? Projet pour un nouveau répertoire des mises en prose des XVe et XVIe siècles , deuxième partie», dans *Le Moyen Français,* t. 64, 2009, p. 1-11.

[22] *L'histoire d'Erec en prose,* éd. M. Colombo Timelli, Genève, Droz, 2000, et *Le Livre de Alixandre empereur de Constentinoble et de Cligés son fils,* éd. M. Colombo Timelli, Genève, Droz, 2004.

[23] *Le conte de la charrette dans le "Lancelot" en prose, une version divergente de la "Vulgate",* éd. A. Combes, Paris, Champion, 2009.

[24] Voir *Le roman de Floriant et Florete ou le chevalier qui la nef maine,* éd. Cl. M. L. Levy, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.

[25] *Le discours sur la lecture en France au XIVe et au XVe siècle,* Paris, Champion, 2008.

explorant la circulation des ouvrages, de bibliothèque en bibliothèque, d'inventaire en inventaire : il semble bien que ces manuscrits n'étaient pas faits pour rester muets dans quelque trésor[26]. Qu'il s'agisse de copies en bâtarde rapide et sans ornement ou de volumes somptueux dont les pages offrent de véritables tableaux, ces livres étaient vraisemblablement appréciés par des lecteurs solitaires ou en groupe, ils étaient commentés, discutés, en petit comité, à la cour, entre femmes, entre une mère et son fils (je pense à Philippe le Beau et Marguerite de Bourgogne[27]).

Les imprimés et les traductions témoignent de même de la réception de la matière arthurienne. Le champ est vaste, aussi ne présenterai-je que quelques remarques rapides. Le supposé épuisement de la production romanesque arthurienne à la fin du Moyen Âge gagne à être relativisé par la mise en perspective avec la production renaissante, manuscrite comme le *Tristan* de Sala de 1525 ou imprimée comme celui de Maugin en 1554. Le rapport entre le manuscrit et l'imprimé, trop souvent vu comme passage, l'un des *media* remplaçant l'autre, gagne à être évalué aussi en termes de concurrence voire de complémentarité, pendant la période d'environ soixante ans au cours de laquelle ils coexistent. Plus que la rupture, la forte continuité entre les manuscrits et les imprimés qui déplacent à peine les cadres de la copie amène à considérer qu'il faut accorder une part importante aux imprimés dans les travaux d'éditions de textes arthuriens tardifs. La mise en regard des deux *media* est ainsi prometteuse pour des textes qui comme *Isaïe le Triste* sont conservés dans des manuscrits et des éditions contemporains (volume 688 de la bibliothèque de Gotha, copié entre 1517 et 1525, et éditions de 1522 de Galliot du Pré et 1528 de Philippe le Noir). Si le réflexe est bien ancré d'étudier les éditions les plus anciennes, en particulier les incunables, celui de valoriser les manuscrits tardifs l'est moins, même si par exemple le manuscrit BnF fr. 24400 du *Tristan en prose* où figure une belle naissance de la Bête Glatissant a été bien identifié. Les manuscrits arthuriens contemporains des premières éditions constituent un corpus qui mériterait une étude spécifique et comparée, et il serait productif de mettre en perspective certaines figures d'imprimeurs qui, comme Caxton, viennent du monde des manuscrits,

Les traductions, parfois accompagnées d'un passage vers l'imprimé qui redouble le phénomène de transfert, attestent de même de la vigueur de la matière arthurienne : si la

[26] La synthèse d'Hanno Wijsman, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Brepols, 2010, permet ainsi de suivre le cheminement de certains volumes de *Perceforest* et d'émettre des hypothèses concernant des volumes perdus, des prêts etc…

[27] *Perceforest* figure dans l'inventaire fait à Gand en 1485 des livres sortis de la bibliothèque ducale et mis à la disposition du jeune Philippe le Beau, peut-être par sa mère (voir H. Wijsman, « Philippe le Beau et les livres :

production française semble à première vue s'épuiser, les traductions, les adaptations et les créations originales dans d'autres langues sont nombreuses. En anglais, le succès est au rendez-vous, et pour longtemps, par le bais d'adaptations et de créations, comme *Of Arthour and of Merlin, Sir Perceval of Wales, Ywain and Gawain, Sir Gauvain and the Green Knight* et bien d'autres, par exemple *Lybeaus Desconnus,* sans oublier *La Morthe d'Arthur* de Malory, un véritable best-seller (au point d'être aujourd'hui une œuvre matricielle). Les mabinogion gallois, *Owein, Gereint, Peredur,* sont eux aussi attestés tardivement, tandis qu'en Allemagne sont diffusées les œuvres d'Ulrich Fuetrer. Selon les pays, le rythme de la production arthurienne varie, et la fin du Moyen Âge semble plutôt anglaise, galloise et allemande, qu'italienne ou espagnole, avant qu'*Amadis* vienne bouleverser la donne. Le roman arthurien néerlandais se développe à partir de 1260 puis s'éteint vers 1400, si l'on excepte un *Merlijn* du XVIe siècle. En Italie, les témoins de l'engouement arthurien sont plus anciens, mais à la fin du Moyen Âge, on réalise encore de superbes copies et les *Cantari di Carduino* témoignent du succès durable de la matière. *Tirant le Blanc* de Janot Martorell est imprimé en catalan en 1490. Retenons donc une expansion étonnante de la matière arthurienne, avec par exemple un texte grec des années 1300, un *Tristan* tchèque des années 1350, un *Tristan* biélorusse et un *Wigalois* en yiddish, tous deux conservés dans des manuscrits du XVIe[28]^. Désormais la matière arthurienne transite certes par les modèles français, mais aussi grâce à des relais anglais ou allemands. Finalement c'est par le biais de reprises étrangères comme les *Amadis* qu'aura lieu plus tard un retour paradoxal en France de la chevalerie aventureuse: *Amadis* relance le roman de chevalerie, mais donne le coup de grâce, tant il a de succès, à la matière arthurienne de stricte obédience. La cartographie arthurienne des années 1450-1550 reste à faire : elle témoignerait de la vocation européenne de cette geste qui, depuis Geoffroy de Monmouth, envoie Arthur à la conquête de l'Europe et propose un idéal chrétien à prétention universelle. Comme dans le cas de *Mélusine* qui, grâce à ses fils, sème des descendants partout en Europe et qui à la fin du Moyen Âge et à la faveur de nombreuses adaptations devient européenne, Arthur, du fait de ses conquêtes et du cosmopolitisme de sa cour affirmé dès les premiers textes, a pu séduire largement et

rencontre entre une époque et une personnalité », dans *Books in transition at the time of Philip the Fair*, éd. H. Wijsman, Turnhout, Brepols, 2010, p. 17-92).

[28] Voir Th. Delcourt, *op. cit.*, p. 99.

contribuer à l'unité culturelle de l'Europe, non seulement à travers des textes latins, mais aussi grâce à des œuvres en langues vernaculaires[29].

Il y a donc une vogue arthurienne européenne en cette fin de Moyen Âge. Cependant je me consacrerai désormais uniquement à la matière arthurienne en langue d'oïl (je précise « en langue d'oïl » et non pas « française », nous verrons plus loin pourquoi). A examiner les productions en langue d'oïl dans le domaine arthurien à la fin du Moyen Âge, on constate que c'est hors des romans strictement arthuriens que la vogue se dessine le plus nettement, en particulier à la faveur de l'interférence des matières qu'a étudiée Richard Trachsler dans son ouvrage *Disjointures–conjointures*[30]. A côté des reprises extensives que sont les mises en cycle, les copies et les adaptations en prose, mues par un projet totalisant et contraint –en dépit de la latitude offerte par les procédures d'intégration- par la reprise de textes existants, multiplient les insertions, plus ponctuelles, dans lesquelles la matière arthurienne soutient non le récit englobant, mais une mention parenthétique, intégrée à une œuvre plus vaste et s'appuyant sur une onomastique et/ou des motifs arthuriens largement familiers pour inventer hors de la dictée d'un texte préexistant. Cette mention peut être ténue et faire appel à la mémoire du lecteur, à sa culture, à des réminiscences. Elle passe alors souvent par les noms propres, qu'il s'agisse de listes (de preux ou preuses par exemple), de comparaisons (plus ou moins topiques), de motifs, d'insertions narratives, comme les voyages en Avalon de la matière épique ou les développements arthuriens des textes historiques. Dans tous les cas, le nom propre est une amorce qui stimule le lecteur de façon très économique, et il nous manque un *Who's who*, un répertoire onomastique complet des noms arthuriens et de leurs variantes dans l'ensemble de la littérature. S'il existe des travaux anciens, comme ceux de Langlois, West et Flutre, ou des dictionnaires plus récents, ces ouvrages ne prennent en général en charge qu'une partie de la production (en français, en anglais, dans un type de textes) et ne tiennent pas compte des variantes, pourtant nombreuses et particulièrement intéressantes dans la mesure où le nom propre qu'un copiste n'identifie pas est souvent l'objet d'une réinvention poétique signifiante[31]. Sur les textes qui pratiquent l'insertion, il existe de nombreuses études

[29] Si le développement du roman arthurien en vers à la fin du XIIe siècle a pu se faire sur des bases politiques (voir M. Aurell, *La légende du roi Arthur*, Paris, Perrin, 2007), l'imaginaire arthurien se révèle, à la fin du Moyen Âge, est suffisamment « universel » dans le monde judéo-chrétien pour s'acclimater partout.

[30] Cit. note 6.

[31] Pour le domaine français, notons E. Langlois, *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris, E. Bouillon, 1904, L. F. Flutre, *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les Romans du Moyen Age*, Poitiers, 1962 et G. D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1969 et *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto, University of Toronto Press, 1978. Pour une prise en compte du domaine anglais, voir R. W. Ackerman, *An Index of the Arthurian Names in Middle English*, Stanford, Stanford University Press, 1952, ainsi que les dictionnaires de C. W. Bruce, *The Arthurian Names Dictionary*, New York,

ponctuelles, mais une synthèse manque encore, peut-être parce que ce corpus est en cours d'exploration. Si les neuf preux, parmi lesquels figure Arthur au rang des héros chrétiens, ont été largement exploités[32], l'effet de liste, qui préside à la structuration matricielle de ce topos, en particulier chez son inventeur, Jacques de Longuyon dans les *Vœux du Paon* au début du XIVe siècle, étudié dans un autre contexte par Madelaine Jeay[33], peut, pour ce qui est du domaine arthurien, être élargi, en partant des listes bornées et mixtes, pour aller jusqu'à des procédures énumératives comme celles qui sont à l'œuvre dans les armoriaux, spécialisés ou non : chacune de ces attestations arthuriennes témoigne d'un souci de codification, de régulation, répondant à la fois au plaisir du dénombrement ressassant et nostalgique et au souci de retenir et barricader un monde déjà perdu ou menacé par le métissage. Ces attestations sont maigres sur le plan littéraire, mais porteuses d'une mémoire et d'un désir communs puissants qui témoignent de la vigueur de l'imaginaire arthurien. Alors que le champ des références arthuriennes dans les œuvres épiques tardives est assez bien défriché[34], d'autres domaines sont à peu près vierges, par exemple le théâtre, alors même que la fin du Moyen Âge est l'âge d'or du théâtre médiéval. Si avec la Morgue du *Jeu de la Feuillée* l'imaginaire arthurien est mis à contribution dès les premiers témoins dramatiques, ce pourrait bien n'être qu'un faux départ. Le champ n'est pas exploré (et il invite à élargir le cadre temporel tant il est vrai que borner le Moyen Âge est particulièrement inopérant pour l'étude des œuvres dramatiques), mais il semble que les références arthuriennes soient par la suite surtout de type proverbial, comme dans la *Vie de Sainct Christofle* de Chevalet, écrite au début du XVIe siècle, où il est fait référence à la hardiesse d'Arthur et au séjour avalonien[35]. La recherche mériterait d'être approfondie et le constat nuancé: au-delà des énoncés parémiologiques, la part du décor arthurien, dans certaines manifestations de type dramatique comme les chevauchées des Conards de Rouen, ne doit pas être négligée et se confond avec la vogue des fêtes arthuriennes.

Les insertions arthuriennes, plus étoffées que les simples mentions, prennent souvent la forme de séjours en Avalon. Certes les interférences génériques avec excursion arthurienne

---

Garland, 1999, et C. et R. Moorman, *An Arthurian Dictionary*, Jackson, University Press of Mississippi, 1978. L'élaboration d'un tel dictionnaire, passant par la prise en charge d'un nombre important de variantes et donc de manuscrits, aujourd'hui facilitée par les moyens techniques, ne peut s'envisager que sur le mode électronique.

[32] Voir R. Trachsler, *op. cit.*, p. 233-238.

[33] *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe–XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006.

[34] Voir par exemple D. Boutet, « Au-delà et Autre Monde: interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIIIe-XVe siècles) », dans *Le monde et l'autre monde*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 65-78.

[35] Ed. P. Servet, Droz, 2006, v. 16441 et v. 17286. Les héros arthuriens ne seraient pas des personnages de théâtre.

ne sont pas une invention de la fin du Moyen Âge : *Cligès* au XIIe et *Laurin* au XIIIe siècle en sont la preuve. Cependant la pratique devient plus systématique aux XIVe et XVe siècles, avec en particulier l'habitude que prennent les héros épiques de faire des escales arthuriennes, comme dans *Esclarmonde, Tristan de Nanteuil, Le Bâtard de Bouillon, Lion de Bourges, Dieudonné de Hongrie,* ou l*'Ogier* en décasyllabes, sans oublier les remaniements en prose d'*Ogier* ou *Mabrien.* Si l'on a longtemps évoqué l'influence du roman sur la chanson de geste (depuis Gustav Engel dans sa dissertation de 1910[36]), on parlera plutôt avec E. Köhler de *Mischgattungen* et avec D. Maddox de « confluence »[37] et on ne sous-estimera pas la part d'autres modèles, comme celui de la littérature de voyage ou des visites dans l'au-delà, mis en évidence par D. Boutet[38]. Ces insertions, qui introduisent hors du temps une insularité arthurienne digressive, sont à rapprocher de la tendance que manifestent les chroniques à intégrer dans leur chronologie les temps arthuriens, dans le *Miroir des Histoires* de Jean d'Outremeuse, défini à juste titre par François Suard comme « l'exemple le plus extraordinaire d'œuvre 'attrape-tout ' »[39], ou bien dans *Des granz géants*, la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, et la Chronique de Jean de Wavrin. Les chroniques fleurissent à la fin du Moyen Âge et ces insertions arthuriennes ne surprennent pas, d'autant qu'au moins depuis Geoffroy de Monmouth Arthur est historique. Si ces mentions arthuriennes dans les témoins épiques tardifs et dans les chroniques sont semblables dans la mesure où elles pratiquent l'insertion parenthétique, elles se différencient dans leur rapport à l'histoire: d'un côté un Arthur hors du temps, féerique, dans les textes de la matière de France, et de l'autre un Arthur redevenu historique, intégré au déroulement séculaire dans les chroniques. Cette poétique de l'insertion, loin d'appuyer l'hypothèse de l'épuisement d'une matière arthurienne tout juste bonne à la récupération, témoigne plutôt de sa vitalité, de son aptitude à être adaptée, intégrée, et de sa nécessité. Si j'étais moderne, je dirais qu'Arthur est devenu incontournable.

---

[36] *Die Einflüsse der Arthurromane auf die Chansons de geste*, Halle.

[37] Ces notions permettent d'éviter deux erreurs : considérer que la relation est à sens unique (la chanson de geste influence le roman arthurien tardif, comme on le voit par exemple dans *Artus de Bretagne* et dans *Perceforest* : voir mon article « La présence des chansons de geste dans *Artus de Bretagne,* entre réminiscence et récriture », dans *Le souffle épique. Mélanges Bernard Guidot*, sous la dir. de Muriel Ott, Orléans, Paradigme, 2010, p. 407-414 et mon approche dans *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, p. 330ss) et sous-évaluer l'évolution générique vers la chanson d'aventure ou la chronique romanesque qui invalide en grande partie les notions de roman et de chanson de geste.

[38] Art. cit. note 33.

[39] « L'épopée », dans *Grundriss, op. cit.*, p. 170.

Ces insertions arthuriennes concernent non seulement les chroniques et les textes épiques, mais aussi des romans non arthuriens, comme *Pontus et Sidoine*[40], voire des œuvres lyriques, comme le prouvent *Le Livre du Cœur d'Amour épris* de René d'Anjou[41] et ses inclusions descriptives et héraldiques. Dans certaines de ces insertions –en particulier dans la matière de France-, la parenthèse féerique, l'inflation merveilleuse, la fonction commémorative et monumentale, laissent penser que les valeurs arthuriennes, idéales et obsolètes, sont rejetées dans le rêve: mais peut-être était-ce déjà le cas à l'époque de Chrétien, peut-être l'aventure chevaleresque et la quête sont-elles dès l'origine, par essence, des modèles littéraires et idéaux, liés au passé (l'avenir que projette l'hypothétique retour d'Arthur est trop incertain pour contrebalancer l'antiquité du roi). Arthur naît déjà très vieux en littérature. Les interférences dans ces insertions ne seraient pas le symptôme d'une décadence tardive, placée sous le signe de l'épuisement et du cliché : elles signaleraient au contraire une vitalité renouvelée, passant par la reconnaissance de la part qu'il faut laisser au rêve et à la fiction. Par ailleurs le goût pour l'insertion arthurienne, qui inclut un récit bref à l'intérieur de l'œuvre, développe une technique déjà expérimentée dans les romans en prose du XIIIe siècle[42], et est en phase avec l'essor de la nouvelle à la fin du Moyen Âge. Plus que rupture, il y aurait continuité. Une piste mériterait cependant d'être creusée : c'est l'influence majeure qu'a eue, dans les textes qui pratiquent l'insertion arthurienne, le cycle de *Huon de Bordeaux*, cycle ambitieux, copié, apprécié et repris : promouvant un imaginaire féerique, il a favorisé la rencontre des matières de France et de Bretagne[43]. Par ailleurs cette fin du Moyen Âge certes voit s'estomper la frontière entre les matières et la lisibilité des « genres », ce qui est souvent compris comme un signe d'épuisement de ceux-ci, mais une des conséquences de cette évolution est, au-delà de ce triste diagnostic, l'émergence de tentatives originales, dont beaucoup certes resteront sans lendemain mais qui cependant témoignent d'une force créatrice

[40] Ed. M.-Cl. de Crécy, Genève, Droz, 1997, le séjour du héros dans la forêt de Brecelien (chap. IX) se distingue cependant de l'insertion arthurienne telle que la pratiquent les textes de la matière de France, dans la mesure où Brecelien s'inscrit dans un réseau toponymique réaliste.

[41] Ed. Fl. Bouchet, Paris, Lettres Gothiques, 2003. L'évocation des écus de Lancelot, de Tristan, d'Arthur de Bretagne - il s'agit du héros du roman arthurien du XIVe siècle *Arthur de Bretagne* et non du roi des Bretons- (p. 321ss) donne lieu à des insertions, descriptives et non narratives, qui reprennent le modèle de l'armorial. Le développement concernant Arthur de Bretagne donne lieu à une intéressante manipulation héraldique : voir mon article « Le blason du petit *Artus de Bretagne* : héraldique et réception arthurienne à la fin du Moyen Âge », à paraître dans les actes du colloque « Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles) », Poitiers, 17 et 18 novembre 2011.

[42] Voir par exemple F. Mora, « La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIIIe siècle: l'épisode du compagnonnage d'Eugenés et de Galaad dans la version brève du *Tristan en prose* », dans *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M.-Cl. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 25-37.

[43] Sur ce cycle, voir C. Cazanave, *D'Esclarmonde à Croissant. Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

vigoureuse: pensons par exemple au *Chevalier errant* de Thomas de Saluces, entre allégorie et roman[44], pensons aussi au manuscrit de Lyon de la *Chanson de Roland* qui se greffe sur des vers d'*Yvain*[45] ou bien encore aux prophéties politiques de *Merlin*[46].

Si la vogue de la matière arthurienne, que cette rapide synthèse ne fait qu'esquisser, ne doit pas être surestimée comme nous l'avons vu, il n'en demeure pas moins que cette présence arthurienne contraste avec la pauvreté du corpus des romans arthuriens. C'est transplantée dans d'autres langues, d'autres *media*, à travers d'autres pratiques, que la matière arthurienne s'épanouit : le roman arthurien semble en revanche s'épuiser, dans la mesure où les créations originales sont peu nombreuses et ont longtemps été considérées comme mal construites, dénuées de toute originalité et de profondeur, écrasées entre Chrétien et les romans en prose du XIIIe siècle d'une part, et *Amadis* d'autre part[47].

Ce pauvre corpus semble aller de soi : *The Arthur of the French*, sous la plume de Jane Taylor, consacre un développement aux fictions arthuriennes, prenant en charge *Perceforest, Isaïe le Triste* et *Le Chevalier au Papegaut*[48]. Il n'empêche que la veine arthurienne n'est pas toujours considérée comme suffisamment représentative pour qu'on l'isole au sein de la production romanesque tardive : M. Zink, dans le *Grundriss* ou dans le chapitre qu'il consacre au roman de transition dans le *Précis de littérature française*, ne lui réserve pas une rubrique particulière. C'est cependant à ce corpus du roman arthurien tardif que je m'intéresserai maintenant.

---

[44] Sur ce point, voir R. Trachsler, *Disjointures–conjointures, op. cit.*, p. 325-365.

[45] Bibliothèque Municipale, 743. Ce volume, qu'a possédé Jean Sala, commence par des vers du *Chevalier au Lion* de Chrétien : voir K. Busby, dans *A Companion to Chrétien de Troyes*, éd. N. Lacy et J.Tasker Grimbert, D. S. Brewer, 2005, p. 69.

[46] Voir N. Koble, *Les "Prophéties de Merlin" en prose: le roman arthurien en éclats*, Paris, Champion, 2009.

[47] Voir par exemple au sujet de *Perceforest* Ch. Ridoux, *L'Evolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris, Champion, 2001, p. 805. P. Paris note par exemple : « le *Perceforest* est bien inférieur en mérite à l'*Amadis*. On y chercheroit vainement cet esprit, cet aimable et gracieux enjouement qui fait passer les récits les plus invraisemblables du monde. Des détails de tournois, des descriptions héraldiques, de l'érudition mythologique en quantité; mais des scènes de tendresse fort peu tendres, des peintures et des descriptions d'amour fort peu contagieuses. » (*Les manuscrits français de la bibliothèque du roi*, Paris, t. 2, 1836, p. 143) ; son fils, Gaston, est un peu moins sévère (voir « Le conte de la rose dans le *Roman de Perceforest* », dans *Romania*, t. 23, 1894, p. 78ss). Il n'empêche que P. Paris me semble avoir eu des intuitions, que je rejoins, quand il émet l'hypothèse d'une datation dans la seconde moitié du XVe siècle et que, pour expliquer les éléments qui suggèrent une datation antérieure, il suggère des pastiches : « tant d'autres détails y semblent inspirés par les mœurs chevaleresques du XVe siècle, qu'on est forcé de regarder tout ce qui s'en éloigne comme autant de pastiches plus ou moins habiles » (voir *infra* pour mes propositions de datation et des remarques concernant le pastiche). En dehors de l'évaluation esthétique de chaque œuvre, la faible production est le signe indubitable d'une décadence. Le roman arthurien est marginal et présente de nombreux dysfontionnements : voir A. Berthelot, « Arthur, ou le *Chevalier du Papegault*: décadence d'une fonction, décadence d'un genre », dans *König Arthus und der Heilige Graal*, éd. D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reineke (*Wodan*, 32), 1994, p. 17-26.

[48] *Op. cit.*, p. 488-527.

Constatons d'abord que la fin du Moyen Âge ne semble pas commencer en même temps pour les textes en vers et les textes en prose. La fin du Moyen Âge n'est peut-être pas la même pour les historiens et les littéraires, pour qui un consensus paraît se dessiner autour d'une fin du Moyen Âge qui commencerait après les grands cycles en prose, et qui pourrait coïncider avec la fin du règne de Louis IX sur le plan historique[49] : *Claris et Laris* vers 1270 semble déjà tardif[50], ce qui nous amène à prendre en compte pour cette fin du Moyen Âge une durée d'environ 200 ans, beaucoup plus longue que la période qui va du *Brut* de Wace (1155) à Chrétien de Troyes. La fin du Moyen Âge ne commence pas en même temps selon que l'on s'intéresse aux textes en vers et aux textes en prose : si les romans en vers de 1270 peuvent être qualifiés de tardifs, pour les romans en prose, la fin du Moyen Âge, qui commence après les grands cycles en prose, en l'absence d'une production identifiée dans les années 1270-1300, paraît commencer plus tard et englobe les XIVe et XVe siècles, d'autant que la période « classique », traditionnellement incarnée par Chrétien, précède d'un demi-siècle le *Lancelot en prose*. D'où une sorte d'erreur de parallaxe, qui fait que presque tous les textes en vers postérieurs aux *Continuations*, comme *Les Merveilles de Rigomer* ou *Floriant et Florete*, semblent se rattacher à la fin du Moyen Âge, alors que pour les récits en prose, il faut attendre le XIVe siècle pour trouver des textes tardifs. La fin du Moyen Âge n'est donc pas un concept immédiatement opératoire : la fin commence après l'apogée, qui renvoie au parti pris d'une évolution anthropomorphe, la vie d'un genre calquant celle d'un homme, avec une maturité atteinte pour les vers avec Chrétien et pour les proses avec le *Lancelot Graal*. De ces constatations résulte l'impression que le Moyen Âge romanesque n'en finit pas de finir pendant près de deux siècles, avec d'abord une production en vers épigonale dans le dernier quart du XIIIe siècle, puis des textes en prose, longtemps méconnus et sous-évalués, aux XIVe et XVe siècles.

Compte tenu de cette définition à double détente, nous pouvons établir sans difficulté un corpus en vers et en prose. Le corpus en vers me retiendra peu, car même s'il commence plus tôt, rares sont les textes à dépasser 1300 : sa réévaluation, en particulier du fait d'éditions récentes qui en renouvellent peu à peu l'accès, est largement amorcée. Avec des textes

[49] Les chapitres consacrés au roman distinguent en général les XIIe et XIIIe siècles d'une part, les XIVe et XVe siècles d'autre part, et ce d'autant plus volontiers que sur le plan de la langue on passe de l'ancien au moyen français.

[50] G. Paris le taxait de « vrai produit de la décadence », auquel il reprochait sa « perpétuelle imitation des imitations », son « interminable compilation de lieux communs » (*Histoire littéraire de la France*, t. XXX, p. 124). F. Brandsma, rendant compte de l'ouvrage de C. Pierreville –qui réhabilite justement ce texte- *"Claris et Laris", somme romanesque du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2008, parle d'un « texte arthurien relativement tardif » (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 127, 2011, p. 571) : sa formulation (« relativement ») rend bien compte du problème qui nous intéresse.

comme *Cristal et Clarie, Claris et Laris, Floriant et Florete*[51], nous sommes face à des romans du XIIIe siècle, fondés sur des réécritures de Chrétien de Troyes, conservés dans un unique manuscrit laissant penser à un faible succès, introduisant des héros nouveaux dans un cadre familier, tant sur le plan des lieux, des personnages que des motifs et des procédés d'écriture, avec une structure mettant en œuvre des quêtes multiples. Objets actuellement d'une redécouverte s'expliquant peut-être par la saturation des recherches portant sur les textes plus classiques, ces œuvres sont volontiers lues dans une perspective poétique, entre réécriture et parodie: tournant à l'anthologie littéraire, ils ont une ambition totalisante qui rejoint les cycles en prose ou en vers, tout en gardant la trame épisodique qui fit le succès de certains romans en vers de la première moitié du XIIIe siècle. Cependant, au vu de leur maigre tradition manuscrite, ces romans semblent n'avoir guère eu de succès : le public aurait-il été lassé des redites, rebuté par la complexité et la longueur? Manquait-il à ces récits un Graal, un enjeu moral, un *sen*, ou bien un public assez aguerri pour décrypter les prouesses citationnelles et les échos subtils ? La concurrence des proses graaliennes était peut-être trop forte pour que cette veine trouve à s'épanouir : il n'empêche que ces textes, tout en constituant un terrain de choix pour travailler sur l'intertextualité, confrontent la critique moderne à des travaux d'édition périlleux, en présence d'un unique manuscrit, et à une évaluation problématique, entre séduction du jeu littéraire et estimation incertaine de la réception contemporaine[52].

Deux textes cependant semblent avoir échappé à la fatalité du manuscrit unique et de l'anonymat : *Escanor* de Girart d'Amiens (vers 1280), et *Méliador* de Froissart, dont la première version daterait des années 1365 et la seconde des années 1380. Presque un siècle sépare les deux œuvres : *Méliador* est un surgeon tardif, dont l'isolement ne peut que surprendre. Trois témoins au moins ont été identifiés pour chacun de ces textes[53] : s'il ne s'agit pas de manuscrit unique, nous sommes loin des vingt-quatre manuscrits qui donnent le livre III des *Chroniques* de Froissart. *Escanor*, composé pour Aliénor de Castille, la femme d'Edouard Ier, arthurianiste fervent, et *Meliador*, le dernier roman arthurien en vers, lu à

[51] *Floriant et Florete*, éd. et trad. A. Combes et R. Trachsler, Paris, Champion, 2003.

[52] On notera que ces textes en vers sont anonymes : aucun nom d'auteur, réel ou fictif, ne vient servir leur publicité, alors que les cycles en prose bénéficie de l'aura d'un Robert de Boron ou d'un Gautier Map et que les *Continuations*, même anonymes, profitent toujours de la gloire de Chrétien.

[53] Pour *Meliador*, Paris, BnF. fr 12557, f. 1ra-227vb (presque complet), Paris, BnF, nouv. Acq. Lat., 2374, f. 36ra-39vb (fragments) et un exemplaire non localisé (présent dans la bibliothèque de Charles d'Orléans, mentionné pour la dernière fois dans l'inventaire de 1466 du château de Blois) ; pour *Escanor* Paris, BnF fr, 24374 et deux témoins attestés, mais dont la localisation est inconnue. On notera que les aléas de la conservation des manuscrits confrontent de fait les éditeurs à une situation qui est quasiment celle du manuscrit unique.

.

Gaston Phébus soir après soir, sont marqués l'un et l'autre par des échos à l'espace et à l'histoire contemporains. Si ces textes s'appuient sur un jeu de réécriture puissant, ils tentent aussi d'inviter le lecteur à un va-et-vient avec le réel, lorsque par exemple la réconciliation finale entre Gauvain et Escanor peut être rapprochée de la trêve conclue entre Edouard Ier et le prince de Galles en 1277. *Méliador* surprend par sa forme versifiée : si dans le dernier quart du XIIIe on n'est pas surpris de mettre en évidence un corpus d'au moins quatre textes en vers, dont *Escanor*, l'isolement superbe de *Méliador* vaut à ce texte d'être vu comme l'ultime surgeon nostalgique d'un genre épuisé. Pourtant, avec ses deux versions, ses insertions lyriques, *Méliador* est aussi le signe d'une résistance de la forme versifiée, qui ne se rend que difficilement devant la déferlante des longues proses, et qui cherche dans la lyrique en vogue à l'époque, avec qui elle partage les vers, un appui qui aurait pu la sauver. Peine perdue : quelques décennies plus tard, *Le Livre du Cœur d'Amour épris* montre dans un cimetière les écus de héros arthuriens, Lancelot, Tristan, Artus[54], qui témoignent de leur passage, déjà lointain même si leur voix résonne encore poétiquement. Revendiquant comme modèle la *Queste del Saint Graal*[55], dans une perspective allégorique, l'œuvre de René d'Anjou enterre plus le roman arthurien qu'il ne le revigore : choisir *La Queste del Saint Graal* et sa dérive allégorique comme modèles marquait certainement bien à la fois la séduction et le rejet de l'héritage narratif arthurien, dans la mesure où *La Queste* peut apparaître comme un anti roman arthurien, qui n'eut de cesse de se débarrasser du Graal. Le *Meliador* de Foissart, poète lyrique insérant les œuvres de Wenceslas, apparaît comme une tentative, isolée, dont le double serait *Le Livre du Cœur d'Amour épris* : ces deux œuvres cependant, dans leur isolement, montrent que la greffe entre roman arthurien et lyrique n'a vraiment pris dans aucun des deux sens.

C'est donc le corpus en prose qui se maintient le plus durablement puisque, malgré les incertitudes et l'imprécision des datations, une production en prose est attestée au XVe, alors qu'il n'est plus question de vers arthuriens. Ce corpus est cependant problématique : on y intègre *Perceforest, Isaïe le Triste, Le Chevalier au Papegaut, Artus de Bretagne*, sans oublier les *Continuations d'Artus* du XVe. Actuellement en cours d'édition et d'étude[56] –et je pense

[54] Ed. cit., le cimetière est décrit p. 293ss.
[55] Ed. cit., p. 92.
[56] *Ysaïe le Triste, roman arthurien du Moyen Âge tardif*, éd. A. Giacchetti, Publications de l'Université de Rouen, 1989, et P. Victorin, *Ysaïe le triste: une esthétique de la confluence: tours, tombeaux, vergers et fontaines*, Paris, Champion, 2002. *Le conte du papegau*, éd. H. Charpentier et P. Victorin, Paris, Champion, 2004 . *Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de 1584*, présentation par N. Cazauran et C. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996 ainsi que les travaux de S. Spilsbury et C. Ferlampin-Acher, recensés en particulier sur le site Arlima ; je suis en train d'établir l'édition d'*Artus* d'après le manuscrit BnF fr. 761. Pour *Perceforest*, voir la note 57 pour les éditions et J. Lods, *Le roman de Perceforêt: origines,*

en particulier au monumental travail de Gilles Roussineau sur *Perceforest*[57]- ce corpus est l'objet d'une réévaluation. Sa cohérence de surface ne doit pas masquer son hétérogénéité. Si *Le Chevalier au Papegaut* est indubitablement arthurien, puisqu'il a pour héros le jeune Arthur, les autres romans se développent aux marges du monde arthurien, en l'absence du roi des Bretons : *Perceforest* se déroule avant la naissance de celui-ci et cette pseudo-chronique est, selon Jane Taylor qui emprunte l'expression à Vinaver, une « suite rétrospective » ; quant à *Artus* il commence *aprés la mort le bon roy Artu*, tandis qu'*Isaïe* raconte le destin du fils de Tristan et Iseult. Le caractère arthurien de ces textes, en l'absence d'Arthur, est à la fois généalogique et poétique : généalogique, parce que les auteurs construisent une filiation par le sang entre leur héros et le « personnel roulant » de la matière arthurienne, poétique, parce que sont repris des motifs, des aventures, familiers à tout lecteur de romans arthuriens, dans une nébuleuse qui n'associe pas nécessairement un motif et une œuvre, mais travaille autant sur le mode de la réminiscence vague que de l'identification de la source. L'homogénéité du corpus est assurée d'une part par le souci de s'inscrire dans une continuité arthurienne, assumée en particulier par l'onomastique, et d'en occuper les blancs, quitte à les saturer, avec une prédilection marquée pour les enfances, « enfances » au sens médiéval et individuel du terme pour *Le Chevalier au Papegaut* ou *Isaïe le Triste* qui élisent un jeune héros, « enfances » au sens collectif de préhistoire dans *Perceforest,* qui d'ailleurs accorde une place notoire à quelques jeunes gens particulièrement turbulents, comme Passelion[58]. Il faut du sang neuf pour revivifier une littérature vieillissante, et le principe généalogique, qu'a analysé J. Taylor, prouve son efficacité. Cependant l'homogénéité de ce corpus va selon moi au-delà des liens généalogiques. Même si ces œuvres sont différentes les unes des autres, elles constituent un corpus cohérent, dans la mesure où elles partagent d'autres caractéristiques pour lesquelles je vais maintenant proposer des pistes.

Voyons d'abord leur pratique de l'interférence des matières et leur structure. *Perceforest* s'ingénie à faire d'Alexandre le Grand l'ancêtre d'Arthur et l'interférence des

---

composition, caractères, valeur et influence, Genève, Droz, 1951, S. Huot, *Postcolonial Fictions in the "Roman de Perceforest": Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, Brewer, 2007 et C. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir. Propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010.

[57] Editions modernes de *Perceforest :* éd. J. H. M. Taylor, Genève, T.L.F., 1979 ; première partie intégrale, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 2 tomes, 2007 ; deuxième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T. L. F., vol. I, 1999 et vol. II, 2001; troisième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., vol. I, 1988 ; vol. II, 1991 ; vol. III, 1993 ; quatrième partie, éd. G. Roussineau, Genève, T.L.F., 1987. On notera aussi la traduction en anglais d'extraits dans Perceforest: N. Bryant, *The Prehistory of King Arthur's Britain*, D.S. Brewer, 2011.

[58] Voir le volume *Enfances arthuriennes, actes du colloque de Rennes, 2003,* dir. C. Ferlampin-Acher et D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2006, qui contient deux articles sur le corpus tardif : E. Gaucher, « *Le Chevalier au Papegaut* : « enfances » ou déclin de la littérature arthurienne ? » p. 255ss et C. Ferlampin-Acher, « Les enfants terribles de *Perceforest* », p. 237ss.

matières résulte de cette volonté de rattacher la matière alexandrine, en particulier telle qu'elle est développée dans le cycle du Paon, et la matière du Lancelot Graal. La présence de la matière épique, moins étudiée que le rapport avec les *Vœux du Paon*[59], est elle aussi forte : la lutte qui oppose Perceforest et le lignage de Darnant dans les livres I et II a un fort ancrage épique comme je le montre dans mon ouvrage *Perceforest et Zéphir* en m'appuyant en particulier sur l'importance du modèle des barons révoltés et sur les échos qui renvoient à *Huon de Bordeaux* et ses suites[60]. Dès le début du roman la scène est occupée par une Gloriande qui rappelle *Huon* et Zéphir est un *luiton* qui doit beaucoup à Malabron, tandis que la forêt Darnant, enclave épique où se déroulent des sièges, est le négatif, au sens photographique du terme, des insularités avalonniennes des chansons d'aventures.

Dans *Artus de Bretagne* (en particulier dans la version la plus ancienne, donnée par le manuscrit BnF fr. 761), la matière alexandrine est présente à travers l'onomastique, le père de l'héroïne se nommant Emenidus, tandis qu'un arrière-plan épique est reconnaissable : le *vilain* qu'affronte le héros doit autant au personnage du *Chevalier au Lion* qu'au Renouart épique ; l'enchanteur Estienne est plus proche de l'enchanteur Maugis que de Merlin[61]. Dans les continuations d'*Artus* de même la succession rapide d'aventures permet de passer d'un univers à l'autre, le monde épique étant représenté, par exemple, par le peuple merveilleux des Bécus, venus des Especs de la *Chanson de Jérusalem*, et sévissant aussi bien dans l'*Ogier* décasyllabique et *Esclarmonde* que dans *Mabrien*[62]. Dans *Isaïe*, Tronc tient d'Aubéron et les Sarrasins viennent directement du monde épique, tandis que, quoique plus discrets, le monde antique et sa variante alexandrine sont présents, de façon à la fois nucléaire et matricielle, dans le rappel de l'ermite mentionnant Hector, Josué, Alexandre, Jules César et Judas Maccabée[63]. Ces interférences s'appuient dans tous ces textes sur des jeux d'intertextualité particulièrement complexes, qui ont été étudiés partiellement, et qui sont complexifiés par la

[59] Le problème des rapports entre *Perceforest* et le cycle des *Vœux du Paon* dépend de la date retenue pour le premier texte. J. van der Meulen penche pour une relation de rivalité, *Le parfait du Paon* ayant été écrit en réaction à *Perceforest* (voir son art. « Simon de Lille et sa commande du *Parfait du paon*. Pour en finir avec le *Roman de Perceforest* », dans *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris Around 1400*, éd. G. Croenen et P. Ainsworth, Louvain, Paris et Dudley, Peeters, 2006, p. 223-238 et « Le *Retor du Paon* entre *Vœux* et *Perceforest* : réparer pour continuer », dans *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon : originalité et rayonnement*, sous la dir. de C. Gaullier-Bougassas, Paris, Klincksieck, 2011, p. 121ss) ; je penche pour une datation de *Perceforest* au XVe : pour une discussion des rapports aux *Vœux du Paon*, voir mon livre cit. *Perceforest et Zéphir*, p. 33ss.

[60] *Ibid.*, p. 50ss et 332ss.

[61] « La présence des chansons de geste dans *Artus de Bretagne*, entre réminiscence et récriture », dans *Le souffle épique. Mélanges Bernard Guidot*, sous la dir. de Muriel Ott, Orléans, Paradigme, 2010, p. 407-414 .

[62] Voir mon article «*Artus de Bretagne* du XIVe au XVIIe siècle: *merveilles* et merveilleux», dans *Du roman courtois au roman baroque,* éd. E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 107-121 ; sur ces Bécus, voir D. Boutet, « Au-delà et Autre monde », art. cit. note 34, p. 70.

[63] Voir P. Victorin, *Ysaïe le Triste, op. cit.*, p. 99ss.

date tardive des œuvres : les intertextes sont à la fois les romans de Chrétien et de ses épigones, mais aussi les chansons d'aventures tardives, elles-mêmes nourries de réécritures ; la pratique de l'allusion, qui balise peu le jeu de reprises et évite la plupart du temps la citation, rend difficile l'évaluation de la conscience auctoriale et de la perception des lecteurs au fil des siècles. Un exemple suffira à le montrer : le héraut qui crie dans le manuscrit BnF fr. 761 d'*Artus de Bretagne « Or est venu qui aunera »* est inspiré par le *Chevalier de la Charrette,* la formule étant devenue à la fin du Moyen Âge pour reprendre l'expression de Nitze un véritable *dictum,* une locution figée relevée d'ailleurs par Di Stefano, peu ou prou renvoyée à l'anonymat proverbial[64]. Si le contexte parodique, étayé par d'autres parallèles, incite à voir une réécriture de Chrétien, les lecteurs n'ont par la suite pas nécessairement compris le mot *aüner,* rare, et sont passés à côté de la citation : dans l'édition de 1584 on lit *saluera* puis un insensé *aluera*[65].

Si l'interférence générique et les pratiques de réécritures sont nombreuses et communes à *Isaïe, Artus* et *Perceforest,* comme nous venons de le voir rapidement, en revanche l'interférence générique est discrète dans *Le Chevalier au Papegaut* : seul texte franchement arthurien puisqu'il met en scène le roi des Bretons, il creuse les réécritures arthuriennes, sans écart générique, dans une parenthèse temporelle qui assume l'autarcie. Par ailleurs, dans les continuations du XVe d'*Artus,* si les interférences génériques sont nombreuses, l'éclatement référentiel atteint un sommet, sans que la pratique de réécriture dépasse le stade de l'allusion maigrelette, dans des épisodes très rapides qui enchaînent combats contre des dragons et rencontres avec des automates[66]…

Quoique différents des autres romans du corpus, *Le Chevalier au Papegaut* et les versions du XVe d'*Artus* ne partagent pas les mêmes pratiques: d'un côté avec les *Continuations* une dilution allusive et accumulative, qui aboutit à un enchaînement par juxtaposition, de l'autre, avec *Le Papegaut* un concentré arthurien épisodique dans un récit clos. *Le Chevalier au Papegaut* est un récit court, linéaire, qui circonscrit l'aventure autour d'un unique personnage dans une temporalité limitée qui n'aura aucune conséquence sur l'avenir du monde arthurien. A ce titre il est proche des récits épisodiques en vers du XIIIe siècle, qui tendent vers l'anthologie de motifs arthuriens. Il se rapprocherait aussi de

[64] Folio 66 du manuscrit BnF fr. 761. Voir P. Le Rider, « *Or est venuz qui l'aunera*, ou la fortune littéraire d'un proverbe », dans les *Mélanges J. Lods,* Paris, 1978, t. I, p. 393-409 ; R. M. Bidler et G. Di Stefano, *Toutes les herbes de la Saint-Jean, les locutions en moyen français*, 1993, p. 33 ; K. Sneyders de Vogel, « *Or est venuz qui aunera* », dans *Neophilologus*, t. 21, 1936, p. 263-64 et W. A. Nitze, « *Or est venuz qui l'aunera.* A Medieval Dictum », dans *Modern Language Notes,* t. 56, 1941, p. 405.
[65] Voir le fac-similé cit., p. 129 et 140.

Méliador, comme lui centré sur les enfances du monde arthurien. L'originalité du *Chevalier au Papegaut* viendrait du fait qu'il transpose en prose un principe d'écriture en vers. Cette tentative ne semble pas avoir fait école, mais pourrait renvoyer à l'esthétique de la nouvelle en cours d'élaboration, peut-être même dans la continuité de *Las novas del Papagay* d'Arnaut de Carcassès au XIIIe siècle. Les autres textes du corpus sont formellement plus complexes : *Isaïe* et *Perceforest*, dans le sillage du *Tristan en prose* (ce qui est logique pour *Isaïe* dont le héros est le fils de Tristan), présentent des insertions lyriques et pratiquent l'entrelacement avec dextérité, tout comme *Artus.* L'ambition anthologique et encyclopédique qui se dessinait dans le roman du XIIIe siècle est exacerbée dans *Perceforest*, qui intègre des épisodes qui pourront en être isolés dans des éditions postérieures (autour de Néronés par exemple) et qui « entrelardent » savamment les aventures de groupes de chevaliers et démultiplient l'entrelacement traditionnel. Je ne m'attarderai pas sur les études de structure, menées par exemple par S. Spilsbury sur *Artus* et Jane Taylor et R. Trachsler sur *Perceforest*[67]: beaucoup a déjà été dit. J'ajouterai cependant une remarque concernant *Artus de Bretagne* : alors que les autres textes du corpus constituent des unités closes, qui n'ont jamais reçu de suites, *Artus*, avec ces trois fins attestées au XIVe siècle et ses continuations du XVe siècle, est différent. Il présente une version courte dans les deux plus anciens manuscrits qui s'arrêtent au milieu d'un tournoi, une version commune (selon la classification de S. Spilsbury) qui termine le récit et est représentée par deux témoins un peu différents dans le dénouement qu'ils proposent, et enfin des continuations, dans trois manuscrits, qui poursuivent dans une énumération échevelée d'aventures l'histoire qu'ils laissent ouverte[68]. Si *Le Chevalier au Papegaut* est passéiste dans sa structure épisodique qui rappelle les romans en vers du XIIIe siècle, *Artus* l'est dans la mesure où il reproduit la dynamique des continuations du XIIIe siècle. *Isaïe* et *Perceforest* seraient plus novateurs : ils extrapolent la construction cyclique, qui normalement fait la jonction entre plusieurs œuvres fondées sur la même matière, en établissant un lien entre plusieurs matières ; *Perceforest* établit un lien narratif entre la geste d'Alexandre et le monde du Graal ; *Isaïe* se présente comme une suite tristanienne et un prélude à *Huon de Bordeaux*, tout en se terminant sur une allusion à Clovis, entre matière bretonne et matière de France, Aubéron, neveu d'Arthur incarnant la rencontre des traditions.

---

[66] Voir mon ouvrage *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 514ss.

[67] S. Spilsbury, « *Artus de Bretaigne*: Structure and Unity », dans *Romania*, t. 97, 1976, p. 63-76 ; J. Taylor, « The Fourteenth Celtury : Context, Text and Intertext », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. I, p. 267ss et R. Trachsler, *Disjointures-Conjointures, op. cit.*, p. 239ss.

Cette conception nouvelle renvoie à des constructions cycliques *in absentia*, virtuelle : ni *Isaïe*, ni *Perceforest* ne sont présents dans des témoins qui réaliseraient objectivement ces cycles ; aucun manuscrit n'enchaîne *Huon* à *Isaïe*, le *Lancelot Graal* à *Perceforest*. Le cycle est, non plus une réalisation manuscrite, mais un cadre référentiel, que seule la mémoire et la culture du lecteur, fortement sollicitées[69], mettent en œuvre.

Si les structures et les pratiques intertextuelles varient, ces récits ont tous en commun une forte présence du merveilleux, ce qui est aussi le propre des chansons d'aventures et des proses épiques tardives, qui par exemple envoient Ogier ou Mabrien en féerie. Ces romans mettent en scène un personnel, des épisodes, des motifs merveilleux qui ont de nombreux points communs avec les textes épiques tardifs, ne serait-ce qu'à cause de l'influence très importante exercée par *Huon de Bordeaux* et ses suites sur les deux corpus. Notons qu'il s'agit d'un merveilleux sans Graal : la *Queste*, qui fait remonter le *Saint Vessel* au ciel et sature le récit d'allégories chrétiennes, a réussi à priver le roman des ressources du Graal. Cependant, si le Graal en tant que tel est absent, il exerce encore une séduction puissante : les textes en proposent des substituts profanes et souvent naturalistes, comme la Beste Glatissant ou des pierres lumineuses, et privilégient, non le Graal lui-même, mais des avatars d'épisodes ou motifs collatéraux, comme le Lit Périlleux. Dans l'*Artus de Bretagne* du XIVe siècle, l'aventure de la quête de la santé du chevalier blessé et celle de la Porte Noire[70] ont un arrière-plan graalien; les pierres lumineuses et salvatrices des continuations *d'Artus* au XVe siècle, comme les *brans* d'acier qui saignent ou la *Beste Glatissant* de *Perceforest* sont aussi des substituts du Graal. Ceux-ci sont volontiers féérisés (le contexte de ces épisodes est souvent lié aux fées) et naturalisés : le Graal est remplacé par une *Beste* lumineuse qui assouvit les désirs comme le Graal qui vient à *gré*, ou par la pierre de dragonite bien connue des bestiaires. L'imaginaire du *Saint Vessel* est de plus aussi, je crois, revivifié par le Graal du *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, sous forme de pierre lumineuse. Néanmoins, le Graal en tant que tel a disparu, même si les auteurs restent marqués par la scène du Graal et que les textes, sans présenter de véritables réécritures, jouent sur des réminiscences[71]. Privé de Graal, le

---

[68] Voir mon article « Les différentes versions d'*Artus de Bretagne* », dans *Clore le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, *PRIS-MA*, t. 15, 1999, p. 53-68.

[69] Les romans tardifs exigent des compétences et ne sont pas à la portée de tous les lecteurs modernes : voir mon article «*Artus de Bretagne* du XIVe au XVIIe siècle » cit. note 62. L'évaluation négative de ce corpus tardif s'explique en partie par l'incompétence du lecteur moderne.

[70] Voir mon article « 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*, *op. cit*., p. 129-168.

[71] Voir mes articles « Le Graal dans les romans arthuriens de la fin du Moyen Âge : *Artus de Bretagne* et *Perceforest* », à paraître dans les Actes du colloque *Mémoires arthuriennes*, Troyes, 24-26 mars 2010, sous la direction de D. Quéruel, et « *Perceforest* et le dialogue des cultures courtoises : cosmopolitisme, culture

merveilleux développe la dimension profane et féerique qui déjà colorait fortement les récits en vers du XIIIe siècle, comme en témoignent par exemple *Les Merveilles de Rigomer* ou *Claris et Laris.* L'insularité féerique, qu'elle soit maritime ou forestière, la démultiplication des fées, l'importance des amours féeriques aussi bien que des fées marraines, sont notables. Les fées, peu présentes dans les romans du XIIe siècle, ont conquis le champ romanesque. Cependant une différence apparaît entre les fées du XIIIe et celles des romans en prose de la fin du Moyen Âge : les fées désormais fonctionnent souvent en système avec une figure masculine, avec qui elles partagent la mission de protéger et de mettre à l'épreuve le héros, qu'il s'agisse de l'enchanteur Estienne qui dans *Artus* double la fée Proserpine, ou des avatars d'Aubéron que sont les *luitons* de *Perceforest* et *Isaïe* qui fonctionnent en tandem avec des fées. La mode du *luiton* dans les textes tardifs, est indéniable et vient combler le vide laissé par l'*entombement* de Merlin. Alors que dans les proses du XIIIe siècle le fils du diable formait avec les fées, Morgue et Ninième, un couple problématique et mortifère, dans les proses tardives les fées et leur double masculin, enchanteur ou *luiton*, collaborent et jouent le rôle de génies tutélaires.

S'ils pratiquent l'intertextualité arthurienne, ces textes se distinguent cependant des réécritures du XIIIe siècle par la conscience qu'ils ont de travailler sur une matière vieillie, qui appartient au passé. La fin du Moyen Âge est passionnée d'histoire et *Perceforest* se présente comme une chronique[72]. En cela il peut certes s'inscrire dans le sillage de l'*Historia Regum Britaniae* qu'il traduit partiellement en ouverture. Mais la perception de l'histoire a changé depuis le XIIe siècle, même si la *translatio* reste un concept fondamental, particulièrement à l'œuvre dans *Perceforest.* Fortune, avec ses aléas, est désormais toute puissante[73] : l'histoire n'est pas que *translatio* dynamique, elle est aussi nostalgie et conscience de l'irréversibilité des temps. D'où l'évocation d'un passé, idéalisé et perdu, passant par l'exaltation de héros anciens qui mangeaient plus sobrement, ou qui avaient la force vitale de l'enfance, un peu brute et joyeuse, comme le Passelion de *Perceforest*. Cette conscience à la fois historique et

---

française et influence germanique», à paraître dans les actes du colloque de Budapest « Dialogues des cultures courtoises », 4-5 juin 2011, sous la direction d'E. Kovacs.

[72] Voir mon article « *Perceforest* et le temps de l'(h)istoire », dans *Dire et penser le temps au Moyen Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, éd. E. Baumgartner et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'université Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 193-215.

[73] La présence lyrique et allégorique de Fortune à la fin du Moyen Age est bien connue (C. Attwood, *Fortune la Contrefaite. L'envers de l'écriture médiévale,* Paris, Champion, 2007 et J.-Cl. Muhlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », dans *La Fortune. Thèmes, représentations, discours,* éd. Y. Foehr-Janssens et E. Métry, Genève, Droz, 2003, p. 177-206). L'importance de Fortune à la fin du Moyen Âge hors des champs lyrique et allégorique reste cependant sous-évaluée.

mélancolique[74] se développe à un moment où Philippe le Bon crée la charge d'indiciaire tandis que Vasque de Lucène fait connaître un Alexandre plus authentique que celui d'Alexandre de Bernay. La réécriture n'est pas qu'un jeu poétique, elle est aussi mue par le souci de reconstruire un passé glorieux révolu. Dès lors on comprend que ces romans aient une dimension « antiquaire », pour reprendre une expression de J. Taylor[75] : *Perceforest* meuble sa féerie avec ce qu'il sait des temples et théâtres antiques[76]. Ces romans multiplient les perrons gravés, les traces écrites ou construites, et pratiquent, *Isaïe* en est la preuve, une poétique du vestige qui pourrait sembler presque prérenaissante[77]. Paradoxalement se dessine dans ce corpus nourri de merveilleux non le souci de dire la Vérité, le *sen*, mais le souci de l'authenticité historique cautionnée par des témoins, des monuments, scripturaires ou architecturaux : par rapport à la littérature du Graal il s'agit d'un transfert du roman vers le profane et peut-être a-t-on là un avant-goût du roman historique.

Cette couleur historique, antiquaire, est partiellement masquée par un merveilleux très voyant, mais elle a dû être particulièrement goûtée par les lecteurs en ce siècle passionné de chroniques, et, nouvelle, retenir leur attention, d'autant qu'elle était signalée par une langue archaïsante et une écriture qui peut-être frise le pastiche et le faux. En effet, composés à la fin du Moyen Âge, à un moment où la langue s'éloigne de l'ancien français et où les auteurs et les copistes, confrontés à des modèles des XIIe et XIIIe siècles, prennent conscience de l'évolution de celle-ci, ces textes me semblent avoir une pratique linguistique nouvelle : ils tendent à vieillir leur langue et leur style, ils pratiquent l'archaïsme. A nouveau, il n'est pas possible de généraliser, même à l'intérieur de ce maigre corpus. *Le Chevalier au Papegaut* paraît pratiquer un moyen français sans recherche archaïsante particulière, mais D. Capin met en évidence les archaïsmes d' *Isaïe le Triste* et G. Bianciotto note qu' « il existe […] encore à cette époque [le XVe siècle], en domaine picard, un public de lecteurs pour qui l'archaïsme morphologique […] dénote la langue écrite du roman en marquant ses distances par rapport à l'expression banale »[78]. Le conservatisme linguistique serait le gage du caractère littéraire du

[74] La nostalgie pourrait être la forme que prend la mélancolie, plus lyrique, lorsqu'elle s'inscrit dans le temps d'un récit ou de l'Histoire (sur la mélancolie, voir J. Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIVe siècle : 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993).
[75] Dans « The Fourteenth Century : Context, Text and Intertext », art. cit., p. 285.
[76] Voir mon livre *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 150ss.
[77] Sur ces monuments, voir Brooke Heidenreich Findley, « Interpréter le paysage du *Perceforest*: forêts, jardins, monuments », à paraître dans *Perceforest : un roman arthurien tardif, actes du colloque de Rennes*, sous la dir. de C. Ferlampin-Acher, Rennes, Presses Universitaires de Rennes , et P. Victorin, *Ysaïe le Triste, op. cit.*, p. 439ss.
[78] D. Capin, « Le conservatisme de la langue, gage du caractère littéraire du texte : le cas d'*Ysaïe le Triste* », dans *Medium Aevum*, t. 83, 2004, p. 66-92 et G. Bianciotto, « L'effacement des traits dialectaux dans une tradition manuscrite: le cas limite des copies *d'Ysaïe le Triste* », dans *Actes du IVe Colloque international sur le moyen français*, éd. Anthonij Dees, Amsterdam, Rodopi, 1984, p. 387-407.

texte, comme le montre Daniela Capin. Si l'étude de l'archaïsme dans ce corpus reste à faire, et si elle est d'autant plus difficile qu'elle pose des problèmes de choix de manuscrits et de datation, il semble que le roman arthurien, du moins dans une zone picardisante, a pratiqué l'archaïsme –ou au moins un fort conservatisme linguistique- à un moment où la langue connaissait d'importantes évolutions, et ce en adéquation avec le fondement nostalgique de son projet. Dès lors on comprend la difficulté de dater ces textes : les auteurs ont pu mettre en place des stratégies de vieillissement, visant à conférer à leur œuvre une patine historique, qui peut tromper le critique moderne. C'est ainsi qu'André Giachetti a d'abord daté *Ysaïe le Triste*, à partir d'allusions historiques et de la toponymie, des années 1385, avant quelques années plus tard de privilégier l'hypothèse de la première moitié du XVe siècle, hypothèse que retient aussi Gabriel Bianciotto[79]. L'importance des réécritures, un certain conservatisme linguistique et stylistique, contribueraient à vieillir ces textes, au gré de stratégies dont les critiques modernes, eux-mêmes, risquent d'être victimes. On peut de même se demander si la datation de *Perceforest* au XIVe siècle, fondée entre autres sur le prologue qui raconte l'invention du manuscrit en 1308, mais contredisant le ton très XVe siècle d'épisodes comme le sabbat des sorcières, n'est pas erronée et ne résulte pas de cet effet de patine. Sur la datation de *Perceforest* et l'hypothèse d'un texte terminé en 1460 par David Aubert, je renvoie, sans développer, à mon livre *Perceforest et Zéphir*[80]. Si la notion de pastiche est peu souvent mise à l'épreuve dans les études sur les textes médiévaux[81], il me semble qu'elle pourrait éclairer la production arthurienne romanesque tardive. L'art du faux serait pratiqué avec une extrême conscience par certains de ces auteurs, sur les plans linguistique et stylistique, grâce à des fictions inventées autour de la source, ce qui n'est pas nouveau, et aussi, ce qui l'est plus, à la faveur d'un pastiche textuel, où l'on imite les anciens lais tristaniens (dans *Perceforest, Isaïe*), mais aussi et toujours pour *Perceforest* les sermons des prédicateurs, ou pour *Artus* les abrégés encyclopédiques (dans la déclaration d'amour d'Estienne[82]) ou les débats des clercs et des chevaliers.

---

[79] Voir A. Giachetti, « *Ysaye le Triste* et l'Écosse », dans *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, t. 15, 1963, p. 109-119 (qui suggère une datation du XIVe siècle) et son édition cit., p. 26 qui plus de vingt après, propose de situer l'œuvre dans « la première moitié du XVe siècle » (p. 26).

[80] L'ensemble de l'ouvrage cit. note 37 pose le problème de la datation.

[81] Notons cependant l'article « *Perceforest* : de l'*entremets* et de l'*entrelardement* au pastiche, ou l'art de cuisiner les textes », dans *Faute de style : En quête du pastiche médiéval*, sous la dir. d'I. Arseneau, *Etudes Françaises*, t. 46, 2010, dans lequel je présente une lecture de *Perceforest* p. 79-97. Le développement de la stylistique médiévale, sous l'influence des travaux de D. James-Raoul, ne peut qu'apporter dans l'avenir des éléments permettant d'évaluer, discuter, ce qui n'est dans mon approche qu'à l'état d'hypothèse.

[82] Voir mon article « Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne* », dans *Le clerc au Moyen Âge, Senefiance*, t. 37, 1995, p. 165-195.

Je me demande même d'ailleurs si au-delà du pastiche littéraire, nos auteurs ne font pas du faux folklore. On sait que l'intérêt pour le folklore s'accentue à la fin du Moyen Âge[83], comme en témoignent par exemple les *Evangiles des Quenouilles.* Si le roman arthurien a toujours entretenu des rapports étroits et problématiques avec la tradition orale, il me semble qu'à la fin du Moyen Âge on est passé de l'adoption de motifs, de figures, préexistants auxquels le roman donnait un sens nouveau, à un travail de construction, voire d'invention folklorique. C'est ainsi que j'ai tenté de montrer que l'auteur d'*Artus de Bretagne*, à partir du Lit Périlleux du Graal, a construit son récit autour d'un héros restaurateur des rythmes saisonniers, sous la protection d'une fée bien nommée Proserpine, avec pour objet emblématique un *chapel de souci*, le souci étant étymologiquement la fleur qui suit le soleil ; *Artus* serait élaboré autour d'un héros solaire et d'une mythologie végétale qui aurait peut-être enchanté Jessie Weston : mais il me semble qu'il s'agit d'une construction littéraire plus que de la récupération d'un folklore actif[84]. De même j'ai émis l'hypothèse que *Perceforest* avait été écrit à la gloire des Pays-Bas de Philippe le Bon, afin de doter d'un passé valorisant ses territoires du Nord, hétérogènes et sans véritable histoire commune. L'auteur, peut-être David Aubert, aurait, à partir d'une suggestion de Jacques de Guise, en vogue dans le même milieu à la même époque puisqu'on la retrouve chez Jean Mansel et Jean Wauquelin, développé l'idée d'une conquête alexandrine de la Selve Charbonnière, dans le Hainaut. A une époque où la France, comme l'a montré Colette Beaune[85], se construit une mythologie nationale et politique, et où les rapports entre France et Bourgogne, même apaisés en cette fin de guerre de Cent Ans, restent pensés sur le mode de la rivalité, l'auteur aurait cherché à doter les Pays-Bas bourguignons d'une mythologie nationale, placée sous le signe du *luiton* Zéphir, génie des sources de l'Escaut promu figure tutélaire des Ecossais qui ont conquis et pacifié la Selve et à ce titre ancêtres héroïques des Bourguignons[86]. A partir d'une figure bien implantée – encore aujourd'hui- dans le folklore et la toponymie locale, le *luiton,* l'auteur a inventé Zéphir, en le combinant avec le Genius du *Roman de la Rose* (texte très en vogue à l'époque[87]), avec la tradition des *luitons* épiques portés par *Huon* et avec le Zéphyre d'*Amour et Psyché* d'Apulée qui lui donne son nom. Le folklore ne correspond pas ici à la restitution

[83] Voir en particulier M. Jeay et B. Roy, « L'émergence du folklore dans la littérature du quinzième siècle », dans *Fifteenth Century Studies*, t. 2, 1979, p. 95-117.
[84] Voir mon article «D'un monde à l'autre: *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons», art. cit.
[85] *La Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.
[86] *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 263ss.
[87] Voir S. Huot, *The "Romance of the Rose" and its Medieval Readers: Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ainsi que le volume collectif *De la Rose. Texte,*

de récits oraux ou de croyances communes, mais à une création artificielle, contribuant, comme dans *Artus,* à la structuration et à la signification du texte à partir d'éléments folkloriques ponctuels et insignifiants quand ils sont isolés,. On pourrait même dire que ces textes inventent le folklore moderne[88]. En effet le merveilleux de ce corpus, très féerique, participera, du fait de sa diffusion large par les collections de colportage, à la construction du folklore qui sera l'objet d'une redécouverte à partir du XVIIIe siècle comme en témoigne l'épisode de Troÿlus et Zélandine dans *Perceforest*, qui s'il puise à quelques sources orales, a surtout des origines écrites et savantes et doit beaucoup à l'auteur de *Perceforest.* Invention romanesque qui recycle des éléments hétérogènes dont seuls certains peuvent être considérés comme « populaires », ce récit passera dans le folklore : il est considéré désormais comme l'archétype du conte populaire alors qu'il a été construit par *Perceforest* à partir de la conjonction artificielle –qui ne se trouve nulle part ailleurs mais qui est constitutive du récit moderne- entre le don des fées à la naissance, le sommeil magique de la princesse réveillée par l'amour et le motif de l'épine.

Ces remarques invitent finalement à poser le problème des enjeux de ces textes, des contextes de leur production et de leur réception. Etant donné que le chantier demande encore à être fouillé et que mon temps est limité, je présenterai trois points : une hypothèse concernant l'ancrage idéologique d'*Artus, Isaïe* et *Perceforest* ; une réévaluation des enjeux de *Perceforest* ; une esquisse des problèmes posés par la lecture et la transmission d'*Artus* et *Perceforest.* On notera que je ne ferai aucune avancée concernant *Le Chevalier au Papegaut* qui reste, malgré quelques recherches actuelles, une énigme quant au milieu qui le vit naître.

Des parallèles entre les personnages d'*Isaïe* et de *Perceforest* ont été relevés par M. Szkilnik[89]. On peut mettre d'autres points communs en évidence, comme la forêt Darnant et les pirouettes onomastiques et étymologiques. Plus importante me semble la concurrence qui est instaurée avec la mythologie française : *Perceforest* avec Braine la boueuse invente un double à Lutèce et se moque du roi des Sicambres, parfait cocu récurrent[90]; *Isaïe* se termine

---

image, fortune (éd. C. Bel et H. Braet, Louvain Paris Dudley, Peeters, 2006), où plusieurs articles portent sur la fin du Moyen Âge (mais aucun sur la matière narrative).

[88] On n'entrera pas ici, faute de temps, dans la définition du folklore, problématique. Pour des pistes, voir l'introduction à notre *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles),* Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2002.

[89] « Passelion, Marc l'Essilié et l'idéal courtois », dans *The Court and Cultural Diversity: Selected Papers from the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, éd. E. Mullally et J. Thompson, Cambridge, Brewer, 1997, p. 131-138 ; « Deux héritiers de Merlin au XIVe siècle: le luiton Zéphir et le nain Tronc », dans *Le moyen français*, t. 43, 1998, p. 77-97 ; « Des femmes écrivains: Néronès dans le *Roman de Perceforest*, Marte dans *Ysaÿe le Triste* », dans *Romania*, t. 117, 1999, p. 474-506.

[90] Voir *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 186ss (Braine et Lutèce), et mon article « La « cervitude » amoureuse : les déguisements en cervidés dans le livre V de *Perceforest* », dans *Le déguisement dans la littérature française*

sur Clovis –roi des Sicambres -, dont la notoriété aurait nui à celle d'Isaïe, ce qui met en place dans les dernières lignes de l'œuvre une concurrence ouverte avec la France[91]. Les deux textes ont aussi en commun de devoir à *Huon de Bordeaux* (qui s'appuie sur la légende d'Aubéron, bien implantée dans le Hainaut[92]). Il n'est pas impossible qu'ils aient été composés dans le même milieu bourguignon et il est certain qu'ils y ont au moins été copiés[93]. La datation d'*Isaïe* des environs de 1450 proposée par Charity Willard lors du congrès arthurien de 1981 à partir de l'épisode écossais rejoint l'hypothèse émise par A. Giachetti dans son édition (« début du XVe siècle »). L'intérêt d'*Isaïe* pour Boulogne (§102), dont Philippe le Bon s'est emparé en 1422, serait à rapprocher des nombreuses références à l'onomastique bourguignonne présentes dans *Perceforest*[94]. L'hypothèse d'un *Perceforest* et d'un *Isaïe* issus du même milieu est tout à fait vraisemblable : la comparaison des structures faite plus haut soulignait déjà des ressemblances. En l'état actuel des mes recherches, il m'est cependant difficile de préciser le rapport.

Artus de Bretagne a été quant à lui composé au début du XIVe siècle par un Breton, proche du duc Jean II, dont le fils était Arthur II, peut-être un lettré qui se serait représenté sous les traits du clerc Estienne: la description favorable des Bretons et les précisions géographiques soutiennent cette hypothèse, comme l'a montré S. Spilsbury[95]. Ce récit, qui place la Bretagne au centre de son intrigue et qui tient la part égale entre la Grande-Bretagne et la France, à une époque où la Bretagne n'était pas française, déplace la matière arthurienne hors de son territoire naturel, la Grande-Bretagne, vers la Petite-Bretagne, qui était marginalement présente dans les récits arthuriens. *Artus,* comme *Perceforest*, a pour centre d'opérations un espace qui n'est ni la France, ni l'Angleterre, ces deux puissances dont la rivalité a dominé les XIVe et XVe siècles. La matière arthurienne écrite en français se trouve, peut-être pour servir des mécènes, duc de Bretagne ou duc de Bourgogne, géographiquement dépaysée, au moins en partie, aux frontières de la France, en Bretagne ou dans le Hainaut. Cette littérature ne serait pas pur divertissement, joueuse réécriture, ni même miroir aux princes théorique : elle serait ancrée dans une géopolitique particulière, celle de la fin du

---

du Moyen Âge (suite), Revue des Langues Romanes, sous la dir. de J. Dufournet et Cl. Lachet, t. CXIV, 2010, p. 309-326, en particulier p. 318ss.

[91] Ed. cit., p. 489 et introduction p. 26, sur la légende de Clovis, dont la présence contribue à une datation du texte au XVe siècle.

[92] Voir Y. Lacaze, « Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XVe siècle. La Bourgogne de Philippe le Bon », dans *Bibliothèque de l'École des chartes,* t. 129, 1971, p. 324.

[93] Pour *Perceforest* la tradition manuscrite, comme l'a montré G. Roussineau, est explicite. Le manuscrit Darmstadt 2524 d'*Isaïe* a vraisemblablement été copié dans le Nord et a fait partie de la bibliothèque des ducs de Bourgogne (on le trouve dans les inventaires de 1467 et 1487 : voir l'intr. d'A. Giachetti, p. 13).

[94] Voir *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 168ss.

[95] Art. cit., note 68.

Moyen Âge, où de grands duchés, où l'on parlait français et flamand, français et breton, auraient eu à cœur de promouvoir une littérature francophone, pour afficher, non leur soumission au roi de France, mais au contraire leur indépendance, dans une relation de rivalité qui passe par l'admiration et l'imitation. *Perceforest* est représenté dans des bibliothèques bourguignonnes, anglaises, ou appartenant à des seigneurs ayant eu, à un moment ou un autre, à s'opposer à la France, comme Louis d'Armagnac. Louis de Bruges, grand bibliophile bourguignon possesseur d'un *Perceforest*, a eu aussi dans sa bibliothèque le manuscrit BnF fr. 761 d'*Artus de Bretagne*. Ce caractère marginal de la littérature arthurienne en langue française, francophone en quelque sorte, me paraît rejoindre finalement son engouement pour les confins de l'histoire arthurienne, et l'on comprend que les duchés de Bourgogne et de Bretagne aient pu partager le même goût, d'autant que les échanges entre les deux duchés sont assurés[96]. A rapprocher les pôles bourguignon et breton de cette production arthurienne, on peut espérer résoudre quelques énigmes, comme celle de la forêt de Morinal du manuscrit BnF fr. 761 d'*Artus*, qui appartient au père de l'héroïne Florence, et qui pourrait devoir son nom, à la suite d'une erreur sur les jambages, à la forêt de Mormal, bien connue au Moyen Âge, et souvent confondue avec la Selve Charbonnière, haut lieu de *Perceforest*, en Hainaut[97]. Cette prédilection des zones de duchés frontaliers, Bourgogne et Bretagne, pour la littérature arthurienne, en l'absence d'une production strictement française, m'incite à y voir, dans ces deux cas, une littérature plus francophone que française, à une époque où la notion de nation commence à prendre son sens.

La littérature arthurienne serait donc repolitisée : si la dimension politique de ses origines est claire, il semble que dans la seconde moitié du XIIIe siècle la mode arthurienne ait pu passer par des réécritures parfois plus ludiques et poétiques que politiques; la fin du Moyen Age, à la faveur de la guerre de Cent ans, ne pouvait manquer de repolitiser Arthur, qui est avant tout un roi anglais, et il n'est pas impossible que la pauvreté du corpus strictement arthurien s'explique en partie par l'hostilité française envers l'Angleterre, l'espace bourguignon, proanglais (pour simplifier…), n'ayant pas les mêmes réticences. Arthur, en France, se serait retiré dans des marges narratives, en Avalon, retenu par la féerie, loin de l'actualité, dans des chansons d'aventure, plus ou moins épiques : on y oublie presque qu'il est *breton*. Le fait que le caractère anglais d'Arthur pouvait indisposer un lecteur français,

[96] Selon D. Hüe, Meschinot fait peut-être allusion au Franc Palais de *Perceforest* dans sa *Ballade des Princes* du début des années 1460 (voir « L'imaginaire des ordres de chevalerie en Bretagne au milieu du XVe siècle : le Banquet d'Honneur dans les *Ballades des Princes* de Meschinot », dans *Des Chevaliers de la Table Ronde à l'Ordre de l'hermine, Cahiers de l'Institut culturel de Bretagne*, t. 13, 2011, p. 89ss).
[97] Voir Ch. Duvivier, *La Forêt Charbonnière (Silva Carbonaria)*, Bruxelles, 1860, p. 13.

malgré le charme exercé par la matière bretonne, me semble attesté par une jolie manipulation héraldique dans *Le Livre du Cœur d'Amour Epris*. René d'Anjou énumère d'abord des héros antiques, puis Lancelot, Gauvain, Palamède, puis *Pontus et Sidoine* qui n'est pas arthurien, mais présente une parenthèse en Brocéliande, et *Artus* de Petite Bretagne, pour lequel sont rappelées ses amours avec Jehanette, et enfin des héros contemporains (p. 292ss). L'organisation chronologique prouve que, pour l'auteur, *Pontus* et *Artus* sont plus modernes que Lancelot ou Palamède. Pontus et Artus sont mentionnés juste avant Louis d'Orléans et ne bénéficient plus de l'éloignement temporel qui rendaient acceptables les héros arthuriens classiques. Si Artus et Pontus sont admis dans ce panthéon qui se termine sur des héros français, c'est qu'ils sont bretons, et non anglais : René d'Anjou attribue à Artus, non les armes du duché de Bretagne, attendues et décrites dans le roman, mais celles d'Arthur le roi anglais (azur à trois couronnes d'or), dans un mouvement qui revient à annuler la figure fondatrice et à l'assimiler à un héros de Petite-Bretagne : en cette période de rapprochement entre France et Bretagne, Arthur perd ainsi sa nationalité anglaise, il est naturalisé petit-breton, voire français.

On peut ainsi émettre pour ce corpus en prose l'hypothèse d'un ancrage géopolitique particulier, qui témoignerait d'une repolitisation. Il ne s'agirait pas d'une littérature nostalgique, noyée dans les brumes intemporelles d'Avalon. Cette hypothèse invite à un réexamen plus historique et contextualisé des textes, non sans risques, étant donné les incertitudes qui demeurent quant aux datations. C'est ainsi que j'ai tenté de montrer que l'actualité judiciaire, politique, intellectuelle est présente dans *Perceforest*, avec par exemple une référence possible à la Vauderie d'Arras ou aux manifestations théâtrales contemporaines[98]. L'auteur entre dans des débats de son temps : influencé comme toute sa génération par *Le Roman de la Rose* il s'inscrit dans le sillage de la « querelle » à laqelle prirent part au début du XVe siècle Christine de Pizan, les frères Col et Jean de Montreuil[99] et il défend les femmes, réfute la diabolisation des sorcières au sabbat, en écho à Martin le Franc, et démontre que les unions entre mortels et créatures surnaturelles sont impossibles, mise à part la conception virginale du Christ, sur laquelle ouvre la fin du roman[100]. *Perceforest* serait-il un roman engagé ? Certes ses enjeux ne se laissent pas déchiffrer à première lecture, et, comme chez Rabelais, ils exigent un travail de décryptage de la fable

[98] *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 344ss, p. 150ss.
[99] Voir « Le sang dans *Perceforest* : du *sang real* au sang du Christ », dans les *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, t. 21, 2011 (dossier consacré à *Perceforest*, coordonné par Sylvia Huot), p. 158ss (au sujet des demoiselles au *cainse roseté* et de l'Ordre de la Rose).
[100] *Perceforest et Zéphir, op. cit.*, p. 344ss.

féerique, mais l'hypothèse mérite d'être posée. *Perceforest* est-il isolé ? La question est ouverte et appelle un réexamen des autres textes du corpus.

Le problème qui se pose finalement est celui du succès de ces œuvres, dont nous avons constaté le faible nombre de manuscrits, excepté pour *Artus*, présent dans une douzaine de témoins. Outre qu'il est nécessaire de prendre aussi en compte les éditions - ces textes furent plus imprimés au XVIe siècle que les œuvres arthuriennes classiques -, ce qui démultiplie leur diffusion, il faut considérer le fait que ces romans ont bien circulé : en témoignent les traces, comme les signatures, laissées par les lecteurs sur les folios, ou bien la reconstitution que l'on peut faire de la diffusion des copies de *Perceforest*, perdues ou non, à partir des mentions d'inventaire[101]. Dans le cas de *Perceforest*, j'émets l'hypothèse que l'œuvre a été réalisée par David Aubert pour être présentée à Philippe le Bon[102], sous forme de minute, c'est-à-dire de premier jet destiné à être grossé en cas de succès, à l'instigation de l'épouse du duc, Isabelle de Portugal, qui aurait pu orienter le récit dans le sens d'une valorisation des femmes et d'une représentation de la religion influencée par la *devotio moderna*. Philippe le Bon n'aurait pas aimé le texte et n'aurait pas commandé de copie ornée, peut-être parce qu'il était vieux et malade et que le récit mettait en scène un roi impotent laissant le pouvoir à sa femme, ou parce que, comme le *Champion des Dames* qu'il apprécia de même fort peu, il était trop long. Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne semble pas avoir été grossée dans la foulée de présentation au duc. Les trois autres témoins conservés (les copies de Louis de Bruges, de la British Library et de Jean d'Armagnac), datent des années 1470: Philippe le Bon est mort et Marguerite d'York, femme de Charles le Téméraire, dont David Aubert est devenu l'e*scripvain*, a pu contribuer à la (re)diffusion du texte, d'où ces trois copies, et au moins deux autres aujourd'hui perdues et commandées par les Croÿ et les Luxembourg. Le rôle des femmes paraît important, qu'il s'agisse d'Isabelle de Portugal, de Marguerite d'York, voire aussi plus tard de Marguerite de Bourgogne, qui donna vraisemblablement ce livre à lire à son fils Philippe le Beau dans son enfance à Gand[103]: paradoxalement, cette littérature qui *a priori* nous semble virile dans son exaltation des armes, était très appréciée des femmes.

Le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut me semble indiquer d'ailleurs qu'il en allait de même déjà vers 1363 : l'amant y cite des héros arthuriens comme modèles amoureux, sans

---

[101] Voir par exemple H. Wijsman, *Luxury Bond: Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550), op. cit.* note 26.

[102] Pour une réfutation de cette hypothèse, voir G. Roussineau, « Réflexions sur la genèse de *Perceforest* », à paraître dans *Perceforest : un roman arthurien tardif, actes du colloque de Rennes, op. cit.*

[103] Voir H. Wijsman, « Philippe le Beau et les livres », art. cit. note 27. Philippe le Beau, âgé de 7 ans, a dû lire ou se faire lire *Perceforest.* La liste de livres à sa disposition n'est pas longue et *Perceforest* est le seul volume de la liste à ne pas être illustré.

faire référence à la lecture de textes, alors que la dame mentionne le *Roman de Lancelot* et sa longueur, qui ne la rebute pas, et quand elle cite *Artus de Bretagne* (notre roman du XIVe siècle) et les autres romans arthuriens, elle précise : « *dont je suis certaine que vous avez oÿ parler* »: si elle lit les textes, lui en entend simplement parler (*oÿ*)[104]. Des hommes qui parlent d'Arthur et jouent aux héros, des femmes ou des jeunes gens, comme Philippe le Beau enfant, qui lisent : les romans arthuriens tardifs, goûtés par l'aristocratie, investis d'un enjeu politique et engagés dans leur siècle, sont peut-être paradoxalement aussi lus, diffusés, défendus, par des femmes (et des enfants). Doit-on voir dans cet étrange constat le décalage entre les auteurs, des hommes, qui restent convaincus de la haute portée de leurs œuvres, et le lectorat, qui amorce une évolution annonçant un engouement bourgeois puis populaire (lorsque les éditions de colportage, comme la Bibliothèque Bleue, s'en empareront) ? Ce serait exagéré : les femmes, et la scène de lecture dans *Yvain* nous le rappelle, lisent depuis le XIIe siècle. Néanmoins, il faut le concéder, le développement d'un lectorat féminin pourrait bien annoncer la dévalorisation culturelle à venir. Les hommes joueraient plus aux héros arthuriens qu'ils ne liraient leurs aventures, déconseillées d'ailleurs par un Philippe de Mézières dans le *Songe du Vieil Pelerin*, qui interdit les *livres des bourdes des Lancelot et samblables*[105].

Epuisement ou renouveau, automne ou été indien : il est impossible de trancher, car si les créations sont peu nombreuses, elles témoignent d'un réinvestissement puissant de la matière arthurienne. L'évaluation dépend peut-être de l'orientation : si l'on considère le roman arthurien tardif par rapport au roman arthurien classique du XIIIe siècle dont il serait la réécriture, la comparaison des corpus incite à dévaluer la maigre production tardive, mais si l'on considère celle-ci par rapport aux productions romanesques postérieures, l'évaluation change : le corpus est plein de promesses. Il est peu nombreux certes, mais il inclut le plus long roman de la langue française, *Perceforest.* On a là un texte qu'il faut approfondir car au-delà de la fable féerique et des bouffonneries de Zéphir, se dégage un enjeu politique et théologique, loin d'une littérature dont on regrette volontiers l'appauvrissement par ressassement, du fait de l'éviction du Graal et du caractère inadéquat de sa chevalerie, à une époque où le chevalier de Lalaing se faisait décapiter par un boulet de canon après avoir voulu vivre comme un héros de roman. Oui, le corpus est peu nombreux, mais là s'invente peut-être à la fois la littérature francophone, la littérature de terroir nourrie de folklore régional, le roman d'idées, le conte littéraire du XVIIIe siècle: la Belle au Bois Dormant de Perrault doit

[104] Ed. et trad. P. Imbs, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1999, p. 154, p. 160 et p. 186.
[105] Ed. G. W. Cooplant, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, t. II, p. 220-221.

beaucoup à *Perceforest* et Mme d'Aulnoy, dans son conte *Le Prince Lutin*, évoque un lutin qui devient invisible grâce à un chapeau (qui rappelle la *chape* de Zéphir) et met en scène un singe, nommé… Perceforêt.