



**HAL**  
open science

“ Le maître et la marguerite : les dialogues dans Artus de Bretagne (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) ”

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. “ Le maître et la marguerite : les dialogues dans Artus de Bretagne (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) ”. E. Buron, P. Guérin et C. Lesage (dir.). Les états du dialogue à l’âge de l’humanisme, Presses universitaires de Rennes, p. 243-253, 2015. hal-01850347

**HAL Id: hal-01850347**

**<https://hal.science/hal-01850347>**

Submitted on 27 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.

Le maître et la marguerite : les dialogues dans *Artus de Bretagne* (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)

Christine Ferlampin-Acher

Université Rennes 2 CELAM

*Artus de Bretagne* est un roman en prose du XIV<sup>e</sup> siècle, encore inédit, mais dont la postérité s'est étendue jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, à travers les adaptations de Tressan et Delvau<sup>1</sup>. Cette œuvre raconte les amours du chevalier Artus (qui n'a rien à voir avec le roi Arthur) et de la princesse Florence, favorisées par la marraine de celle-ci, la fée Proserpine, et en parallèle, en second plan, les amours du clerc Estienne, noble conseiller de Florence, et de Marguerite d'Argenson, le tout se terminant par trois mariages simultanés, Artus et Florence, Estienne et Marguerite, Govenal, le maître d'Arthur, au nom bien tristanien, et Jehanette, le premier amour du héros. Depuis les travaux de Sarah Spilsbury<sup>2</sup>, quelques études, trop rares, ont été consacrées à ce roman, dont je prépare actuellement une édition. En marge de la tradition arthurienne, supposé se dérouler après la mort du roi Arthur comme l'indiquent les premiers mots du manuscrit BnF. Fr. 761<sup>3</sup>, mais racontant des aventures où se reconnaissent des modèles féériques et aventureux bretons bien éprouvés (automates, lit périlleux, combat contre un monstre), ce récit se déroule dans un monde sans Graal, libéré des fautes héroïques qui ont miné le règne arthurien (conceptions d'Arthur et de Merlin, amour de Lancelot et Guenièvre, conflits lignagers...). Roman heureux, ne retenant que l'amour, les merveilles et les exploits chevaleresques d'une tradition qu'il renouvelle en la laïcisant, *Artus* échappé au discrédit subi par la matière arthurienne : il a été édité au XVI<sup>e</sup> siècle, et remanié par Tressan puis Delvau, il a pris une délicieuse couleur érotico-romantique. Cependant son désengagement du Graal, qui lui a certainement valu de survivre au XVI<sup>e</sup> siècle, explique peut-être aussi le désintérêt relatif qu'il connaît de nos jours chez les médiévistes.

La postérité de ce roman permet de confronter deux versions, le manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle et l'imprimé du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est des manuscrits, il en existe une douzaine. Tous donnent à peu près la même version, si l'on néglige le fait que les derniers folios présentent des dénouements différents, essentiels pour le classement des versions, mais

---

<sup>1</sup> « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle à Tressan et Delvau », à paraître dans l'Hommage à Stoyan Atanassov, préparé par l'université de Sofia Saint Clément d'Ohrid.

<sup>2</sup> “On the date and authorship of *Artus de Bretagne*”, dans *Romania*, 94, 1973, p. 505-523 et “*Artus de Bretagne* : Structure and Unity », dans *Romania*, 97, 1976, p. 63-76.

<sup>3</sup> C'est ce manuscrit, le plus ancien, qui servira de base à cette étude.

secondaires quant à notre objet d'étude, le dialogue<sup>4</sup>. Quant aux éditions, C. E. Pickford en recense quatorze<sup>5</sup>. Nicole Cazauran suggère de dissocier certaines éditions conjointes<sup>6</sup>. Quoiqu'il en soit, je travaillerai sur l'édition Nicolas Bonfons 1584, édition dont Nicole Cazauran et moi-même avons fourni un fac-similé commenté<sup>7</sup>, édition par ailleurs fort proche du manuscrit le plus ancien, le BnF. Fr. 761, qui me servira de base pour l'étude de la version du XIVe siècle. Or entre la version manuscrite et les éditions (dans leur ensemble), les différences sont minimales ; une seule est d'envergure, la disparition du long dialogue dans lequel le clerc Estienne séduit Marguerite en lui faisant un exposé encyclopédique. Après avoir mis en évidence les deux aspects les plus frappants concernant les dialogues dans la version manuscrite, à savoir la présence dans l'œuvre à la fois d'une parole vive, conversationnelle, qui donne lieu à des échanges particulièrement spirituels, et d'une parole régie par les codes de genres fixes, *quaestiones*, débats, ou jeux littéraires, on verra dans quelle mesure ces deux aspects, loin d'être contradictoires, sont au service d'une mise en roman d'un débat qui surplombe l'ensemble de l'œuvre, le débat du clerc et du chevalier, et que dans la version imprimée, la disparition de l'échange encyclopédique entre Marguerite et Estienne va de pair avec la déconstruction du débat matriciel, déconstruction qui annule la polyphonie romanesque tout en privilégiant la mise en œuvre d'une conversation mondaine.

## I. Paroles vives, formes fixes

Dans *Artus de Bretagne* le dialogue occupe une large place. Comme dans les romans en prose du XIIIe siècle, les chevaliers passent autant de temps à parler, si ce n'est plus, qu'à combattre. L'espace où s'inscrivent leurs discours n'est pas seulement la cour, haut lieu d'une courtoisie qui passe par le verbe, mais aussi l'espace chevaleresque du chemin : les chevauchées et les pauses, souvent au bord de la fontaine qui incite à la pause lyrique, sont

---

<sup>4</sup> Exception faite des manuscrits qui donnent au XVe siècle une version complètement différente que j'ai étudiée ailleurs, et qui développent la narration sous forme d'aventures brèves, successives et pauvres en dialogues. Voir mon article «Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XVème siècle», dans les *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

<sup>5</sup> « Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieurs à 1600 », dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale arthurienne*, 3, 1961, p. 99-109, particulier p. 109.

<sup>6</sup> *Artus de Bretagne. fac-similé de l'édition de 1584*, en collaboration avec N. Cazauran, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996, Introduction, p. X.

<sup>7</sup> Cit. note 6.

des temps morts qui favorisent la discussion ou le monologue. La linéarité de la prose, qui certes ne refuse pas les ellipses temporelles, apprécie cependant la liaison et l'effet de réel lié aux conversions errantes. Dans *Artus de Bretagne*, une parole vive, spirituelle, des dialogues piquants, semblent s'opposer à des échanges codifiés par des modèles cléricaux.

#### a) **Le dialogue piquant**

Deux types de scènes favorisent la mise en place de dialogues où l'on joue sur les mots : l'amour et les combats. Les conversations galantes peuvent être l'occasion de jeux sur le double sens, lorsque la passion ne peut se dire. Jehanette, le premier amour d'Artus, sorte de dame du Lac évhémérisée, manie bien les allusions ambiguës, où le lecteur est son complice devant un Artus ignorant (f. 3 et 3v). Le tournoi est le lieu où s'épanouit le plus volontiers une parole piquante : alors que chez Chrétien de Troyes la parole tend à se substituer aux coups dans les scènes de combat (les commentaires des personnages primant sur les assauts<sup>8</sup>), dans *Artus*, le discours est souvent indirect ou narrativisé dans les scènes de combat les plus graves, ce qui met sur le même plan les coups et les mots, tandis que dès que la tension se relâche, que le combat est gagné, le rire et le discours direct prennent le relais (cf. f.10v).

La parole désamorce la violence<sup>9</sup> sans la nier, sans l'annuler. Les deux se superposent, soit qu'une querelle dégénère en coups (f. 19), soit qu'au combat des uns s'ajoutent les commentaires acides, souriants, ou acérés des autres (ainsi les échanges des dames pendant le tournoi qui s'envoient des piques à grand renfort d'expressions imagées ou proverbiales, comme celle qui porte sur les chevaliers qui se rôtissent près de la cheminée (f. 24). Ainsi un chevalier qui a brisé l'épée d'un adversaire se vantera d'avoir transformé une faucille en faucillon (f. 43). Les proverbes sont souvent mis à contribution, souvent dans des emplois burlesques où le savoir « au vilain » est acclimaté dans le monde des chevaliers et où l'auteur joue sur les valeurs concrètes et imagées, prenant volontiers au pied de la lettre ce qui dans l'expression toute faite n'est que métaphore. Ainsi lors d'un assaut dans des cuisines du duc de Bigorre (f. 50) qui donne lieu à des échanges imagés où les chevaleries et nourritures se mêlent (Artus se lançant à l'attaque prétend vouloir mettre du sel dans la *poree*), Baudouin

---

<sup>8</sup> Voir mon article «Les tournois dans les romans de Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive» dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992), publiés sous la direction de Danielle Quérueil, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1995, p. 161-190.

<sup>9</sup> Voir mon article, «Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne*: le sourire du clerc et la violence du chevalier», dans *La violence au Moyen Age, Senefiance* 36, Aix-en-Provence, 1994, p. 201-218.

conseille à des compagnons de « boire la fumée » qui s'échappe de la cuisine pour calmer leur faim, et dans l'épisode qui suit immédiatement, le clerc Estienne déclenche par *nigromance* une fumée qui rend couards les adversaires, qui, dit le texte, boivent effectivement cette nuée. L'expression que Baudouin utilise est imagée : dans l'occurrence suivante, elle est prise au pied de la lettre. De même Artus est qualifié par de « fleur de tout le monde » (f. 59) : cette image est banale pour désigner l'excellence chevaleresque ; elle devient franchement comique lorsque dans la phrase suivante la « fleur de chevalerie » en question, épuisée, s'assoit dans l'herbe ! De *plet de pigneresse* (f. 55v) (pour reprendre l'expression du *vilain*) en répliques salées (*Ci a cuisine sans sel* quand un adversaire tombe dans un chaudron de cuisine f. 55), la parole est vive et les dialogues savoureux, souvent accompagnés d'un rire (*Si rit et dist* f. 62). Pourtant ces dialogues qui donnent l'illusion d'une parole prise sur le vif jouent souvent sur des expressions toutes faites, sur des formules, des proverbes, des citations. La parole la plus courante, celle que l'on imagine à tort la plus libre, repose souvent sur du préconstruit linguistique : la parole orale se nourrit de poncifs, de clichés, de formules. L'auteur d'*Artus* en est pleinement conscient. C'est ainsi qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, la formule, que l'on trouve dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, *Or est venuz qui aunera* est proverbiale, et *Artus* la réemploie, en la déplaçant de la bouche d'un héraut dans celle d'un *vilain*<sup>10</sup>.

Dans ce roman heureux, où le Bien triomphe, où les engagements sont finalement respectés, où la parole des archevêques, des bons rois, des clercs, des chevaliers, des fées, est digne de *foi*, les dialogues mettent en scène une parole spirituelle, en apparence libre, mais en fait fondée sur ces formes fixes que sont les images et les proverbes, reproduisant en cela le discours quotidien et oral (dont l'évaluation médiévale reste cependant sujette à caution). Ces dialogues, qui me semblait *a priori* s'opposer au discours contraint du clerc exposant le monde à sa dame, en fait repose sur une dynamique comparable : la dynamique du dialogue part d'une forme fixe. Il n'y a donc pas rupture entre les deux types d'échanges qu'une description première avait mis en évidence.

## b) *Quaestiones*, débats et jeux littéraires

### 1) Estienne et Marguerite : le dialogue encyclopédique

De même qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* Fontenelle fera dialoguer un savant et une marquise, Estienne, qui préfigure l'honnête

---

<sup>10</sup> F. 66. Sur cette formule, voir P. Le Rider, « *Or est venuz qui l'aunera*, ou la fortune littéraire d'un proverbe », dans *Mélanges J. Lods*, Paris, 1978, p. 393-409.

homme, et la noble Marguerite dialoguent sagement. L'échange est caractérisé par une scénographie précise qui le structure, ce qui évite l'allongement des tirades explicatives. Pendant une chevauchée, Estienne est en *melancolie* car il est amoureux de Marguerite, une orpheline qu'Artus a sauvée : il va séduire la dame avec son discours. La chevauchée crée une sorte de suspension de l'action et une intimité favorable à l'amour : *Si fu montee sus .I. palefroi et li maistres la regardoit moult volentiers et li plaisoit tant en cuer qu'il n'amoit se lui non, et tant qu'Amours le fist penser a lui moult fort et chevauchoit en grant melancolie derriere la damoiselle. Et li chevalier furent par routes par ces chnas tant que la demoisele se vit seule chevauchier et regarda derrier soi et ne vit que le maistre qui estoit en grant melancolie. Si l'apela. En cel point ele vit un messagier cheoir qui se releva pesam-* (f. 72a)*ment. Si dist : Maistres, comment est ce que cors d'omme est si pesans que tantost chiet...*

On notera la mélancolie du clerc : comme l'a noté Cl. Thomasset, l'intellectuel est traditionnellement mélancolique au XIII<sup>e</sup> siècle, à commencer par Socrate, le maître de *Placides et Timeo*<sup>11</sup>. A partir de là, les questions de la demoiselle et les réponses du clerc vont s'enchaîner pour donner lieu à un exposé clérical, dont la structure dialogique rappelle de nombreux ouvrages de vulgarisation encyclopédique du XIII<sup>e</sup> siècle, encore très en vogue au XIV<sup>e</sup>, comme *Placides et Timeo* ou *Le livre de Sydrac*<sup>12</sup>. Sans qu'il soit possible ici d'entrer dans les détails, on retrouve ici comme dans le *Livre de Sydrac*<sup>13</sup>, une relation hiérarchique entre le maître et l'élève, une dynamique<sup>14</sup> telle que les questions de celui qui apprend oriente l'exposé et une variété notable de sujets. On notera cependant qu'ici l'exposé est plus bref et que la scénographie et l'enchaînement des questions sont plus soignées (dans *Sydrac* celles-ci se succèdent sèchement) : le roman garde ses droits. On remarque cependant qu'un certain nombre d'enchaînements se font sans verbe de parole introductifs (ce qui est rarement le cas dans les autres types de dialogues du roman), voire même sans apostrophe indiquant le locuteur. Le modèle du dialogue encyclopédique, qui juxtapose les répliques, est si prégnant

<sup>11</sup> Cl. Thomasset, *Une vision du monde à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Commentaire du dialogue de Placides et Timeo*, Genève, Droz, 1982, p. 22-23.

<sup>12</sup> Sur la forme dialoguée dans les œuvres didactiques, Cl. Thomasset, *op. cit.*, p. 13-ss.

<sup>13</sup> *Sydrac le philosophe. Le livre de la fontaine de toutes sciences*, éd. Ernstpeter Ruhe, Wiesbaden, Reichert, 2000 et Sylvie Marie Steiner, *Le livre de Sidrach : un témoignage de la diffusion encyclopédique au XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. critique d'après les manuscrits de Paris et Rome (premier prologue, catalogue des questions, second prologue), Melun, Association Mémoires, 1999.

<sup>14</sup> Sur cette dynamique, voir D. Hüe, « Alain et Merlin, ou le sage imaginaire : le dialogue dans quelques textes didactiques médiévaux », dans *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, textes réunis par Ph. Guérin, Rennes, PUR, 2006, p. 79-98.

qu'il n'est pas besoin alors d'indices supplémentaires pour marquer l'alternance dans la prise de parole.

Le premier échange, concernant les quatre éléments, les mesures de la terre, de la Lune et du Soleil, échange, reprend des idées largement répandues depuis Aristote et Ptolémée, que l'on trouve par exemple dans le *Placides et Timeo*, chez Brunet Latin et Gossuin de Metz : du coup, il est impossible de mettre en évidence une source précise car l'on a affaire là à de la vulgarisation. Néanmoins, Estienne affirme que la Lune est plus grande que la Terre : cette opinion, comme le note Cl. Thomasset, est rare et se trouve dans *Placides et Timeo*<sup>15</sup>.

L'exposé se poursuit par un développement sur le ciel, où sont mentionnés, conformément à la tradition représentée par Thomas d'Aquin, trois cieus et le firmament. Suivent des exposés sur les sept planètes, la météorologie, les vents, la mer, les marées : un savoir encyclopédique commun s'y reconnaît de même, interdisant à nouveau toute identification de source<sup>16</sup>. La mise en roman du dialogue encyclopédique s'accompagne d'un souci scénographique : l'auteur évite les tirades trop longues, coupent l'exposé du clerc par des questions de la dame et motive celles-ci par des jeux de scène : après l'exposé sur les cieus, *lors leva la damoisele ses iex vers le ciel, et il estoit biaux, clers et purs et nes et sans nues, si que nule chose plus, et de coulor de blou. Si demanda au maitres : « Maistre, dites moi, est ce ci le ciel ou li angle sont ?* La forme fixe du dialogue est romancée, par la scénographie et par le renvoi au débat matriciel sur lequel nous reviendrons plus loin. En effet, l'enjeu d'*Artus* est de mettre en balance les figures du chevalier et du clerc : l'exposé encyclopédique est ponctué d'interventions de la dame qui admire la *clergie*, ce qui d'une part dramatise la scène et donne de l'épaisseur romanesque aux personnages et d'autre part nourrit le débat surplombant. On notera cependant que *Le Livre de Sidrac* et *Placides et Timeo* ouvrent et ferment leur exposé par un récit, un fiction, qui met en scène le dialogue<sup>17</sup> : cette matrice a certainement facilité l'insertion savante opérée par notre roman, insertion savante dont il faut souligner qu'elle est originale, aucun autre roman en prose n'en présentant de semblable, et les ekphrasis encyclopédiques des romans en vers étant plus descriptives que dramatiques.

Finalement l'exposé encyclopédique s'arrête sur la mention de l'éclipse du soleil. La scène n'a pas l'ampleur des sommes encyclopédiques et réduit donc le champ. Par ailleurs, les

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 44. On ne peut cependant tirer trop de conclusions de ce rapprochement.

<sup>16</sup> Sur la météorologie, voir J. Ducos, *La météorologie en français au Moyen Âge (XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Champion, 1998 et « Ecrire la météorologie au XIIIe siècle », dans *L'écriture du texte scientifique au Moyen Âge*, dir. Cl. Thomasset, Paris, PUPS, p. 79-92. La dimension compilatoire rend incertaine l'identification d'une source précise pour notre texte. Nous sommes en présence d'un *digest* (voir Ch. Connochie-Bourgne, « Mise en récit et discours scientifique : les encyclopédies du XIIIe siècle en langue vulgaire », dans *L'écriture du texte scientifique*, *op. cit.*, p. 117).

références à l'astrologie sont peu développées, ce qui surprend car on voit à plusieurs reprises dans le roman le clerc Estienne lire dans les astres. Cette lacune peut s'expliquer par la volonté de ne pas montrer le clerc sous le jour d'un devin au moment où il courtise une femme : il se rapprocherait alors trop du modèle de Merlin, dont on sait que la vie amoureuse fut un fiasco. On notera aussi que l'exposé se termine sur l'éclipse du soleil : le roman lui-même se termine dans le manuscrit BnF. 761 par un tournoi qu'Estienne interrompt en noyant le terrain sous des nuées noires, provoquant une sorte d'éclipse<sup>18</sup>. L'exposé est à l'image de l'ensemble du roman : loin d'être une digression, il s'intègre parfaitement à la *conjointure*. Estienne est le maître du suspens.

## 2) Le débat

Plusieurs dialogues reprennent le modèle du débat.

Pendant une chevauchée, une discussion animée s'élève entre Philippe, Brisebarre et Estienne. Philippe demande à Estienne ce qu'il aime le plus dans sa dame et celui-ci rétorque : *Et qu'est ce ? dist le masitre, me voulez vous confessez ? estes vous prestre ? Je sui raoulé en plet : or me convient desfendre*<sup>19</sup>. Si cette réponse suggère comme modèle à l'échange qui suit la confession et la défense judiciaire, aussitôt c'est un autre modèle qui s'impose, ce qui du débat, et en particulier le débat courtois portant sur un sujet amoureux, comme le montre la question que pose Philippe au clerc : *Or sire maistre, or me dictes lequel auriez vous plus cher, l'amour d'elle sans loyauté ou loyauté sans amour ?* (f. 118). On reconnaît là le jeu parti tel que le met en scène André Le Chapelain<sup>20</sup>. Cependant le dialogue n'est pas structuré comme un véritable débat clérical : il évolue du cas particulier qu'est le sentiment d'Estienne pour Marguerite vers des sentences sur l'amour en général : *loailté asfine l'amour et amour conjoint, que d'amour et de loiauté fait on amour afinees*. A aucun moment les thèses pro et contra n'ont été cependant développées. La discussion se clôt par un éclat de rire et une chanson, tout comme la conversation avait été suscitée par la chanson d'amour que chantait le clerc. Le débat n'est pas ici un genre grave : il est sous le signe du chant et du rire. Il tient plus

---

<sup>17</sup> Voir Ch. Connochie-Bourgne, art. cit., p. 120-121.

<sup>18</sup> «Artus de Bretagne: une histoire sans fin» dans *Clöre le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, PRIS-MA, Poitiers, 1999, XV, p. 53-68.

<sup>19</sup> *Raoulé en plet* : couché sur le rôle, accusé.

<sup>20</sup> Voir C. Denoyelle «Les dialogues amoureux dans le *Tractatus de amore* : l'autorité à l'épreuve de la dialectique entre *disputatio* et fiction paradigmatique. Comparaison avec la traduction du XIIIe siècle », dans *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, op. cit., p. 57-78.

du rituel courtois que d'un véritable échange dialectique. Le jeu parti est tout au plus une figure obligée pour l'amoureux.

Avant ce débat, un autre avait été lancé dans le roman : le débat traditionnel du clerc et du chevalier<sup>21</sup> : vaut-il mieux aimer un clerc ou un chevalier ? Edmond Faral, dans son étude sur le sujet, a mis en évidence des modèles tant latins que français : on notera que les héroïnes portent souvent des noms de fleurs (Flora, Blancheflor). *Artus*, avec sa Marguerite, s'inscrit dans cette lignée. Cependant il s'écarte de la tradition en faisant discourir sur le sujet, non deux femmes, mais un homme et une femme. De plus, le sujet du débat n'apparaît que progressivement, il n'est pas posé d'emblée: Marguerite, admirant l'exposé d'Estienne, s'exclame d'abord : « *Maistre, moult est grant sens que de clergie* », avant de déclarer, après que le clerc a poursuivi son exposé « *Maistre, moult est grant chose de clergie et de chevalerie aussi* » (f. 72 et f. 72v). Estienne dans un premier lui répond, non pas en terme général, mais vante les mérites d'un chevalier particulier, Artus. Cet échange d'emblée déplace le débat vers la rivalité entre Estienne et Artur, rivalité dont nous reparlerons plus loin. Certes le maître évoque la loyauté amoureuse des chevaliers : *Je croi qu'il aiment loiaument la ou il aiment puis celle des clerks Et par la mere Dieu, si font clerc, aiment plus fermement que ne font nule autre gent et amour de clerc est trop mignote et trop douce* (f. 73). Loin que le débat oppose des arguments contradictoires à travers deux locuteurs antagonistes, c'est Estienne qui fait successivement la louange des chevaliers, puis des clerks, et finalement, sa défense des chevaliers semble n'être là que pour introduire un éloge des clerks. Par ailleurs, il ne conclut pas, ne tranche pas et Marguerite, qui prend la parole, enchaîne sur une question, qui sort du jeu parti et engage un nouveau modèle, celui du quodlibet<sup>22</sup> : *or me dites qu'est amor et comment on doit aimer*, qui donne une définition générale *amour est une plaisant desirrance d'autrui personne avoir qui tresperce les iex et tout le cors et s'est enracinee dedens le cuer*.

Le débat n'en est pour autant pas oublié : au terme de son explication en effet, Estienne demande à Marguerite: *or me dites se uns clerks vous amoit, priseriez vous mains s'amour pour ce qu'il ne seroit chevaliers ?* (f. 73) et la demoiselle de répondre : « *Clergie est moult*

---

<sup>21</sup> Voir E. Faral, « Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XIIe et XIIIe siècles », dans *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, réimp. Champion, 1983, p. 191-298.

<sup>22</sup> Voir P. Glorieux, *La littérature quodlibétique de 1260-1320*, Paris, 1925, 2 vol. et B. Bazan, J. Wippel, G. Fransen et D. Jacquart, *Les questions disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de théologie, de droit et de médecine*, Turnhout, 1984 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental).

*haute chose et est espritueux et vient de Dieu. Si fait moult a prisier quar ele fait cognoistre le bien et le mal et savoir que Dieux est* ». Les rôles se sont inversés : ce n'est plus le clerc qui expose et l'on rejoint le modèle du débat du clerc et du chevalier où la parole est aux femmes. Cependant si Marguerite vante les mérites des clercs, elle n'établit pas clairement leur suprématie et la suite du dialogue quitte à nouveau le modèle du débat pour entamer un marivaudage amoureux, dans lequel le clerc avoue à demi-mots sa passion et où il est agréé. Il dit en effet : « *tuit li cuer ne sont pas ygal quar j'en cognois .I. qui moult vous voudroit hounorer et moult vous aime. – Maistre, comment poez vous congnoistre le cuer d'autrui ? – Ma dame, l'en set moult de voisin, et sil est si prez de moi et si prez mes voisins que je sai de certain qu'il vous aime mieux, et plus de bien et d'onneur vous voudroit que tout le remanant du monde. – Maistre, dist la dame, bonne aventure ait il. Lors s'aproça de lui et sozrist et li main sus l'espaule. Après cette scène, lors s'aperçut ele bien qu'il le disoit pour lui, si l'en ama tous jours. La scène d'aveu et l'énamoration ont détourné le débat courtois par un jeu savant entre le particulier et le général. La leçon est finalement donnée par Marguerite, qui reste néanmoins au niveau du cas particulier : S'il est gentilz homs et preudoms, il en fait mieux a amer, ne pucelle plus basse de moy (corr. pour roy) ne dois pas refuser preudomme gentil et filz de roy pour ce s'il est clers, car clerc deviennent bien chevalier et chevalier deviennent clerc a molt grant paine (f. 73).*

Le débat du clerc et du chevalier n'aura pas vraiment lieu : il est devenu badinage amoureux et loin de tout cadre dialectique et rhétorique, l'exercice est devenu parole.

### c) Jeux de lettrés

Deux autres pratiques codifiées sont prises en charge par les dialogues : la glose des initiales, et les insertions lyriques. A la question de la demoiselle portant sur le *cuer*, Estienne répond en commentant chacune des initiales du mot : « *Madame, vous savez des lettres. Si savez que en cest mot cuer a .IIII. letres et chascune letre senefie .I. mot* ». Le c signifie *chierement*, le u *humblement*, le e *entiers*, le r *rompuement*, « *que toutes autres amours soient rompues, copees* » (f. 73). On reconnaît un jeu de clerc : Jacques de Baisieux, dans son *Dis sor les V lettres de Maria* associe de même à chacune des lettres du nom Marie une qualité de la Vierge (fin XIIIe-XIVe)<sup>23</sup>. Dans *Perceforest* (XIVe-XVe siècle) un jeu similaire se lit au sujet de l'écu de Troÿlus sur lequel figure neuf lettres, qui sont glosées d'abord négativement

<sup>23</sup> *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, Patrick A. Thomas, La Haye, Paris, Mouton, 1973.

(*sot, chétif, mescheant...*) puis positivement (*sire chevalier...*)<sup>24</sup>. Ce jeu de type «étymologique», qui cherche à définir le sens du mot à partir de sa forme, ne sert cependant qu'à différer le débat du clerc et du chevalier et n'est pas relayé de façon dynamique par le dialogue, puisque Marguerite n'enchaîne pas. Alors que dans *Perceforest*, dont une première version a pu être écrite à peu à la même époque qu'*Artus* la double glose permet d'intégrer le jeu sur les lettres au processus narratif, ici l'épisode pourrait facilement être supprimé : il est ornemental et sert surtout à retarder : où l'on retrouve Estienne et son art du suspens.

Une autre pratique codifiée est prise en charge par Estienne : celle de l'insertion lyrique. Bien des romans en prose, et au premier chef le *Tristan en prose* et *Perceforest* ont pratiqué ce jeu. En faisant chanter Estienne comme une « sirène »<sup>25</sup>, *Artus* s'inscrit dans cette tradition, mais il en restreint les modalités. Point de pause lyrique à la fontaine, point d'échanges épistolaires.

Tout au plus voit on le clerc Estienne chanter à cheval: *Li maistres qui fu en une cote de tiretaine violate, si ot une houce fouree de cendal vermeil, le chaperon avalé qu'il faisoit chaut comme en la matinee du temps d'aoust. Si senti la matinee .I. petitet froidete pour la douce rousee. Si chantoient cil oiselet es hautes forez et li temps fu biaux et clers. Si estoit li maistres jones homes, si ot le cuer sain et hetié et plain de nouveles amors. Si commença a chanter comme une droite serainne* (f. 118v). Mais nous sommes loin de Kaherdin ou de Tristan : dans le *Tristan en prose* les héros composent eux-mêmes leur chant, ils les harpent à l'occasion, et souvent les mettent par écrit, ce qui donne lieu à des insertions développées où le texte est donné intégralement. Même si l'ouverture de la scène dans *Artus* tient de la reverdie traditionnelle, on s'écarte rapidement du modèle : on ne nous dit pas qu'Estienne a composé lui-même son chant et surtout, au lieu d'un lai complet, on ne nous livre qu'un vers « *celuy doux mal d'amour me occist, c'est pour vous madame* »<sup>26</sup>, qui n'est d'ailleurs pas vraiment en adéquation avec l'humeur du chanteur, puisque celui-ci est plus guilleret que désespéré et que rien ne semble menacer son amour. Dans ce roman où joue un Gouvernau qui n'a pas grand point commun avec le maître de Tristan, et qui raconte un amour heureux et sans Graal, le lai tristanien ne peut qu'être détourné et n'est semble-t-il plus qu'une love song banale. Par ailleurs, contrairement à ce qui se pratique dans de nombreux romans en prose (*Tristan, Perceforest, Isaïe*), le dialogue ne sera jamais médiatisé par l'écrit, qu'il s'agisse de

---

<sup>24</sup> Ed. G. Roussineau, *Perceforest. Deuxième partie*, Genève, Droz, 2001, t. 2, §380-ss.

<sup>25</sup> L'expression n'est pas originale : on la trouve, de même au sujet d'un clerc, dans une pastourelle de Jean Bodel (*entre le bos et la plaine*, v. 5, éd. A. Brasseur, dans *Arras au Moyen Âge*, sous la direction de M. M. Castellani et J. P. Martin, Arras, 1994, p. 264).

<sup>26</sup> à vérifier dans ms f. 118v

lettres, d'inscriptions, de lais échangés : *Artus* préfère la parole vive, d'où son charme<sup>27</sup>. Cette chanson, nous l'avons vu plus haut, cède la place à un jeu parti, qui se clôt lui-même sur un retour à la chanson: *Lors recomença sa chanson* : « *Foi et loyauté et amors est en ma dame* ». *Si commencierent tuit a rire et a faire feste* (f. 119). C'est toute la chevauchée d'Arthur et de ses compagnons qui est encadrée par la chanson qui met un terme à un débat qui n'a pas réussi à s'instaurer et constitue finalement un sas entre la chevauchée et le discours.

Les formes fixes (sommaire encyclopédique, débat, quodlibet, lai, *etymologie* ) reste donc en suspens et soumise à la dynamique romanesque. Elles ne visent pas un savoir, elles ne répondent pas à un enjeu de vulgarisation : au contraire, elles ont à voir avec le désir : si Estienne est tombé amoureux de Marguerite en la regardant, si Artus aime l'image de Florence, les demoiselles elles tombent amoureuses en entendant parler. Marguerite succombe après avoir écouté Estienne discourir de la Lune et des marées ; Florence s'éprend d'Artus en entendant Estienne gloser un songe prémonitoire le concernant où il est représenté par un léopard (f. 15). Dans les deux cas, Estienne et ses discours font naître l'amour. Les formes fixes de dialogues sont les armes du clerc, qui contribuent à différencier son discours de celui des autres personnages, et en particulier des chevaliers. Car finalement l'enjeu est là : qui vaut-il mieux aimer, un clerc ou un chevalier ? Au-delà du débat sur cette question qui est présenté explicitement mais qui n'est pas mené alors à terme, c'est l'ensemble du récit qui met en action. *Artus* est au XIVe siècle la mise en roman du débat opposant le clerc et le chevalier. C'est ce que ne comprendront plus les éditions du XVIe siècle.

II. Du XIVe au XVIe siècle : du débat du clerc et le chevalier mis en roman à la conversation

III.

a) le débat matriciel

*Artus de Bretagne* est original car Artus partage en quelque sorte la vedette avec Estienne. Certes le chevalier occupe en apparence le premier plan, mais Estienne le concurrence sérieusement : il se marie à la fin, comme lui, il est fils de roi comme lui, il est son rival dans le cœur de Florence, et surtout l'auteur lui donne le dernier mot puisque c'est lui qui met fin magiquement au tournoi sur lequel se clôt le roman, privant Arthur (sous prétexte de l'épargner) de la gloire d'être le champion de cette ultime aventure. Estienne n'est pas comme

---

<sup>27</sup> «Le charme d'*Artus de Bretagne*», dans *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Ph. Ménard, t. I, études réunies par J. Cl. Faucon, A. Labbé et D. Quérueil, Paris, Champion, 1998, p. 513-528

les clercs auxquels le lecteur de romans arthuriens est habitué : il n'est pas un simple commensal chargé de rédiger les annales de la cour, comme les clercs qui officient pour Arthur dans le *Lancelot Graal*, il n'est pas non plus un devin hanté par une origine douteuse et victime de la ruse des femmes comme Merlin. Il a toutes les qualités chevaleresques et courtoises, se bat, lit, chante, aime, connaît le monde et les hommes. Si les contraintes du roman de chevalerie imposent que le héros soit un chevalier, l'auteur d'*Artus* a réussi à repousser les limites du genre jusqu'à imposer à Artus une doublure cléricale et à déplacer l'émulation qui normalement existe entre chevaliers vers une rivalité la plupart du temps larvée et bon enfant entre le clerc et le chevalier.

Les deux juges de ce débat matriciel (vaut-il mieux aimer un clerc ou un chevalier, Artus ou Estienne) sont les deux héroïnes féminines, au nom de fleurs comme la plupart des juges dans les jeux partis de ce genre : Florence et Marguerite. Et c'est à mots couverts que le roman, sans poser explicitement le sujet, résoudra le débat.

En ce qui concerne Marguerite, après la première partie de l'exposé d'Estienne, elle admire (f. 72) : *Maistre, moult est grant sens que de clergie*. Puis après un nouveau chapitre, elle s'exclame à la fin de l'exposé encyclopédique après la mention de l'éclipse de soleil : *Maistre, si m'aït Dieux, moult est grant chose de clergie et de chevalerie aussi* (f. 73). Plus loin, après avoir glosé le mot *cuer*, Estienne demande à Marguerite : *Or me dites se uns clercs vous amoit, priseriez vous mains s'amour pour ce qu'il ne seroit chevaliers ?* (f. 73) et la demoiselle de répondre : *clergie est moult haute chose* et le clerc de faire l'éloge de la *clergie*. Marguerite choisit le clerc, mais dès le début elle affirmait (ce qu'elle répétera d'ailleurs trois fois) la valeur de la *clergie*.

Quant à Florence, elle a été élevée avec Estienne, qui est à la fois son compagnon, son maître et son confident. On la voit maîtriser aussi bien que lui la rhétorique des clercs, par exemple lorsqu'elle lui explique que son cœur, paradoxalement et pour le plus grand étonnement du clerc, est plein de haine et d'amour (f. 62v). Un échange entre les deux explicitera le choix de la demoiselle : elle préfère le chevalier Artus. Elle explique son cœur à Estienne en usant de la *senefiance* symbolique : «*Cele rose que vous tenez le vous puet senefier* (f. 99v) » : La *closture* du bouton qui finit par éclore la représente, qui va se marier et ne plus être aussi dépendante de son maître ; la douce senteur qui sort de la fleur symbolise l'amour, et *Artus (...) est la rose des autres*. Elle explique ensuite aimer Estienne par dehors et Artus par dedans : Estienne conclut «*Je voi bien que vous avez eu sage maistre (...). Moult est soutieue chose que d'engin de femme quant il li plaist* ». Dans le cas de Florence, le débat se conclut et le clerc a perdu face au prince. En filigrane, se découpe le modèle merlinesque, dédramatisé

certes, mais néanmoins présent : la femme a l'*engin*, la subtilité, la ruse ; elle dépossède l'homme de son savoir et puis l'abandonne.

Finalement, les mariages qui conclut le roman renvoient rendent le jugement ambigu : Florence opte pour le chevalier, Marguerite pour le clerc. Si le clerc n'a pas éliminé le chevalier, il n'en demeure pas moins qu'Estienne a des qualités chevaleresques, alors qu'à aucun moment on ne voit Arthur faire preuve de *clergie*. Comme le dit le *maistre, clerc deviennent bien chevalier et chevalier deviennent clerc a molt grant paine* (f. 73). On devine que le désir de l'auteur de promouvoir le clerc confronté à la contrainte du genre chevaleresque ne pouvait aboutir qu'à ce match nul, qui masque à peine une victoire du lettré.

Ce débat matriciel me paraît essentiel pour comprendre l'ensemble du roman : il éclaire par exemple la description de la chambre du Château de la Porte Noire, construite par la fée Proserpine, ornée de peintures représentant le cosmos et l'histoire universelle (f. 36). Ce genre d'ekphrasis, prisé dans les textes en vers, est un peu passé de mode dans les textes en prose du XIV<sup>e</sup> siècle : ici cependant la représentation encyclopédique fonctionne en système avec la déclaration d'Estienne à Marguerite<sup>28</sup> : Estienne est un double de la fée, et de même que la fée tente de séduire Artus et concurrence la princesse, de même Estienne concurrence le chevalier en demandant à la demoiselle si elle l'épouserait si l'image l'élisait (f. 99v).

La *conjointure* d'ensemble du roman est donc subordonnée à un débat entre le clerc et le chevalier, débat matriciel, qui permet de comprendre le système onomastique. Pendant longtemps je me suis demandée pourquoi le clerc s'appelait Estienne. Le nom n'étant jamais insignifiant et Estienne n'étant pas un nom courant dans le monde arthurien, j'ai d'abord pensé que ce personnage, figure auctoriale, portait peut-être le nom de l'auteur, même si ce genre de lecture à clefs n'est guère fréquente dans le domaine concerné. Finalement, je pense que deux couples onomastiques se répondent : Artus porte le nom phare de la matière arthurienne et sa promise se nomme Florence, comme de nombreuses héroïnes (comme Florence de Rome). Avec ce nom qui n'a rien de breton, qui échappe au paradigme féerique des Morgane, Viviane, Lisane, c'est l'Est qui vient à la rencontre de l'Ouest, dans ce mariage reposant, comme souvent dans les romans médiévaux, sur une hexogamie prometteuse. Par ailleurs, nous avons vu que les femmes intervenant dans les débats du clerc et du chevalier portaient souvent des noms de fleurs, Flora ou Aiglantine. Marguerite quant à elle porte aussi un nom de fleur, et fonctionne parfaitement en miroir avec Florence. Par ailleurs, elle porte un

---

<sup>28</sup> 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*», textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168.

nom tiré du grec, tout comme Estienne qui vient de « Stephanos » : leur couple a une forte cohérence onomastique. Plus encore si Marguerite signifie « perle », « Stephanos » étymologiquement à la couronne. Tout clerc médiéval le savait : j'en veux pour preuve la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine (écrite en latin entre 1260 et 1261) qui commence l'article consacré à saint Etienne par : « Le nom grec d'Etienne, Stephanos, signifie « couronne » en latin, mais « norme » en hébreu »<sup>29</sup>. Il est logique que la couronne d'Etienne s'orne d'une perle, Marguerite. Mais surtout ce nom est une réponse au couronnement d'Artus, le chevalier, couronnement imposé par les contraintes du roman de chevalerie, qui exige un héros chevalier. Artus finit roi et surtout il reçoit de l'*image* qui est un double de Florence un *chapel* de soucis, une couronne de soucis, qui révèle qu'il est le promis de la princesse. Le roman couronne Artus, roi et époux. C'est ce que retient le lecteur. Mais au clerc qui connaît le latin, le nom Estienne réserve une consolation : la défaite du clerc est corrigée par la couronne que reconnaît le lettré dans son nom. Enfin, une hypothèse peut être faite quant à ce nom : la parabole des perles aux pourceaux de Matthieu<sup>30</sup> se retrouve dans *Placides et Timeo* lorsque le sage refuse d'instruire le fils *fol* du grand roi et préfère le fils sensé d'un roi moins important: *on ne doit mie donner as pourchiaus pierres precieuses, car il ameroient mieuls ordure. Et qui dist et enseigne a fol sapience, il donne as pourchiaus pierres precieuses, car le fil resamble le coq qui treuve le safir, si le sent dut et n'y peut mordre ne il ne le peut user, s'amerioit mieuls avoir trouvé .I. pois pourry*<sup>31</sup> La fable du coq qui trouve la perle se trouve par ailleurs chez Phèdre et dans le *Romulus anglicus*. La comparaison du savoir du clerc avec la pierre précieuse ou la perle, attestée dans *Placides et Timeo*, courante<sup>32</sup>, éclaire peut-être aussi le nom de Marguerite : l'image de la perle a pu être transférée de la désignation du savoir au destinataire de celui-ci, l'excellence des deux allant de pair. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, les noms de Marguerite et Estienne, par leur *senefiance*, fonctionnent en système avec ceux d'Artus et Florence : au roi comme au clerc reviennent une couronne et une fleur. Le débat matriciel est tranché en faveur du chevalier du fait des codes romanesques, mais l'étymologie, science de *clergie*, suggère une revanche du clerc, qui ne saute certes pas aux yeux du profane, mais s'impose à ses pairs. Les dialogues ne sont donc pas des pauses dans l'action : ils sont le lieu où se joue aussi cette revanche,

<sup>29</sup> Trad. sous la direction d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, Pléiade, 2004, p. 61.

<sup>30</sup> Matthieu, 7, 6 "Ne donnez pas aux chiens ce qui est saint et ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, et, se tournant contre vous, ne vous déchirent".

<sup>31</sup> Cité par D. Hüe, art. cit. p. 89.

<sup>32</sup> Voir Cl. Thomasset, *op. cit.*, p. 19-ss. « Pas un clerc n'ignore cet *exemplum* ».

lorsqu'ils adoptent la forme des genres fixes, comme le débat et lorsque les tournois et les amours se jouent sur le mode d'une conversation, qui certes peut sembler à première lecture correspondre à une volonté de rendre le texte vivant, mais qui de fait est le lieu de cette prouesse verbale, que maîtrisent fort bien les clercs (et les demoiselles qui ont été formées par des clercs, comme Florence). La dimension cléricale du dialogue n'est pas qu'un ornement ; l'exposé encyclopédique n'est pas qu'une digression : ils sont le lieu où s'accomplit le débat matriciel qui organise l'ensemble du texte. Dès lors la polyphonie romanesque, au sens bakhtinien du terme, s'en trouve enrichie, et même si la promotion d'Estienne va à l'encontre des contraintes imposées par le roman de chevalerie, elle contribue fortement à constituer le texte en roman.

b) L'édition de 1584 : la déchéance du clerc

Les éditions dans leur ensemble ne s'éloignent guère du texte manuscrit, tel qu'on peut le lire par exemple dans le BnF. 761. La seule différence importante concerne la disparition de la tirade prononcée par Estienne : à la place se lit *Et en chemin faisans le Maistre luy descouvrit son courage qu'il l'aymoit de bonne amour et honnest. Et aussi fit elle à luy, depuis celle heure en avant ne fit riens de ses besongnes que par le conseil du Maistre* (p. 143). Le fil du roman ne s'en trouve pas modifié. Arthur épousera Florence et Estienne Marguerite. Cette coupure peut surprendre, à une époque où on reproduit encore le *Placides et Timeo* et où on aime le dialogue<sup>33</sup>, comme genre à contraintes plus ou moins fortes, qu'il soit cicéronien, platonicien ou lucianiesque.

Plusieurs hypothèses peuvent expliquer cette lacune. Dans le manuscrit BnF. 761, une inversion de folio a lieu à cet endroit, mais cela ne saurait justifier l'absence générale du passage ; d'autre part, le savoir exposé par le clerc était complètement périmé, mais l'histoire est supposée se dérouler dans un passé lointain et tout comme les vêtements que décrit le roman avec complaisance ne sont plus à la mode et sont néanmoins repris par l'édition, on aurait pu s'attendre à ce que ce savoir ancien ne soit pas exclu. Cette remarque invite à penser que le « lecteur » du XVI<sup>e</sup> siècle responsable de la coupe n'entretenait pas avec la tirade le même rapport qu'avec les descriptions de repas, de tournois ou de vêtements : l'exposé du clerc devait être reçu au XVI<sup>e</sup> comme un texte à visée de vulgarisation (ce qui est le cas de bien des dialogues effectivement à cette époque) alors que les descriptions de vêtements n'étaient pas supposées informer sur les modes d'antan ; du coup le digest encyclopédique a

---

<sup>33</sup> Anne Godard, *Le dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.

été supprimé (car il était périmé) et non les détails concernant les tenues. On notera aussi que l'édition de 1584 supprime la mention du deuxième vers chanté par Estienne (p. 236) : seule la citation ouvrante est conservée, qui introduit au débat, mais à la fin de celui-ci et après l'énoncé sentencieux, le vers a pu paraître déplacé.

Cette disparition de l'exposé n'est pas sans conséquences. En effet, elle déconstruit complètement le débat matriciel, et réduit l'importance du personnage d'Estienne : l'équilibre original entre les personnages d'Artus et Estienne est modifié. De plus le rapport entre la peinture cosmique du Château de la Porte Noire et l'exposé encyclopédique est gommé : le jeu spéculaire entre Proserpine et Estienne disparaît.

Cette déconstruction n'est cependant pas étonnante : j'ai pu étudier ailleurs comment le roman médiéval s'organise autour d'un songe prémonitoire où une *aigle* (le mot est féminin dans le manuscrit BnF. 761) représente Florence, demoiselle de sang royal. L'hésitation entre le genre féminin et le genre masculin pour le mot « aigle » dans l'édition anéantit le rapprochement et le songe, autour duquel se structure l'intrigue, cesse d'être opératoire.

A côté de ces modifications dont on peut supposer qu'elles sont volontaires, on relève un certain nombre d'erreurs<sup>34</sup> qui se trouvent majoritairement dans des dialogues. Est-ce un hasard ? Je pense que non. Etudions les trois cas les plus voyants relevés par Nicole Cazauran.

- Dans l'édition de 1584, les *keus* (les cuisiniers) deviennent des *gueux* (f. 50 dans le manuscrit, p. 98 dans l'édition). Il s'agit de la scène où au château du duc de Bigorre Estienne et ses compagnons attaquent les cuisines. La scène est héroï-comique, et les assaillants rivalisent d'humour : Artus se propose d'aller aider les marmitons, de mettre du sel dans la soupe, Gouvernau de tourner la broche, et tous de rire. Dans l'édition Baudouin réplique à Artus : *vous estes bon gueux (...), vous vendrez tripes à bon marché* (p. 98). Dans le manuscrit, il est question de *queus*, de cuisiniers et de toute évidence l'éditeur a mal lu. Mais l'erreur n'est pas un non-sens et il est tout aussi burlesque d'associer un chevalier à un cuisinier qu'à un *gueux*. Par ailleurs, si le chevalier ne se décline que sur un plan, en faisant la cuisine, dans l'édition, il déchoit doublement, d'une part en accomplissant une tâche dévalorisante, d'autre part en étant un fripon à l'honnêteté douteuse, sous-entendu absent du manuscrit.

- Autre cas : dès les éditions gothiques de Jean Bonfons, il est *bon chevalier de sa main* devient *il est boucher de sa main* (f. 28, p. 57). Une abréviation a certainement été mal lue. Dans la version originale, l'éloge est sans originalité ; dans l'imprimé, il est imagé. Placé dans

---

<sup>34</sup> Voir N. Cazauran, introduction cit., p. XII-XIII.

la bouche d'Alix, discutant avec sa mère alors qu'elles regardent l'assaut du haut des murs du château. La scène correspond à un stéréotype épique : la métaphore, qui trouvera un écho dans la scène de cuisine que nous venons de commenter, ne manque pas de piquant et contribue à la démythification de la violence qui caractérise le roman. Elle n'est pas un contre-sens, au contraire elle vivifie une remarque par ailleurs banale. On rapprochera de cet exemple le *si poi chevalier* du f. 4v lu *si porcher* p. 7. Artus se rebelle quand on veut lui faire épouser une princesse sans vertu, Peronne : dans le manuscrit il s'exclame : me tenez vous *si poi chier* que vous voulez me donner cette demoiselle ? M'aimez-vous si peu ? Ce qui est plat. Lorsque l'édition écrit « me prenez vous pour un porcher », le texte s'écarte des codes courtois, mais établit un nouveau relais dans la veine burlesque et rabaisse le chevalier au rang de boucher ou de porcher, dans la bouche même de ceux qui appartiennent au monde chevaleresque. Ces traits d'humour entretiennent indirectement le débat du clerc et du chevalier, et même s'ils ne sont pas crédibles nécessairement dans la bouche d'une demoiselle et d'un héros, cette agrammaticalité du discours permet néanmoins de renforcer la voix auctoriale et de soutenir le parti du clerc.

- Dans un dialogue où Artus a demandé un délai, « *sommes nous en bargaigne* » (« sommes nous en train de marchander ? » f. 66) devient dans la bouche d'un *valet* : *sommes nous en Bretagne ?* (p. 142). Le terme vieilli a été remplacé. D'une part le trône de Bretagne étant l'ultime conquête du héros, la référence à cet enjeu n'est pas déplacée, et surtout on peut lire dans cette réplique une référence à la matière de Bretagne, au monde arthurien, monde policé où Artus devrait prendre congé des autres chevaliers, contrainte dont le *valet* le libère en renvoyant à un ailleurs, voire un autrefois, le monde breton. A nouveau, c'est le roman breton et par conséquence son héros type, le chevalier, qui en font les frais.

Les « erreurs » me semble-t-il ne pervertissent pas le texte, mais au contraire elles me semblent rajouter du piment. Leur localisation privilégiée dans les dialogues n'est pas anodine : le dialogue, espace de liberté, lieu où le double sens libère la parole, incite, moins que le récit, à un sens unique. L'imprimé me paraît avoir amplifié la liberté de la conversation vivante. Certes la polyphonie perd de sa puissance du fait de la réduction des insertions à forme fixe, mais la conversation me paraît prendre le relais.

Dans ce roman du XIV<sup>e</sup> siècle, le dialogue ne témoigne pas d'une inquiétude de la parole telle que Bernard Cerquiglini l'a mise en évidence dans le *Joseph d'Arimatie*, aux origines de la

prose romanesque et telle qu'on la retrouve par exemple dans le *Tristan en prose*<sup>35</sup>. Au contraire, se lit un véritable plaisir du dialogue, lié à la structure originale du roman qui met en parallèle deux couples de personnages entretenant des relations spéculaires et mettant en scène un débat entre le clerc et le chevalier, d'où le clerc ne sort pas perdant. Une distorsion entre la suprématie du chevalier, imposée par les contraintes génériques, et celle du clerc, suggérée par la *conjointure* originale à grand renfort d'insertions à forme fixe dans les dialogues, confère au texte son ambiguïté. Alors qu'est répandu l'adage « Doctorat vaut chevalerie », c'est un clerc noble qui est mis en scène, et tout autant que l'anoblissement de la clergie, c'est peut-être une cléricisation de la noblesse qui est en jeu, sans que pour autant ce texte du XIV<sup>e</sup> siècle, roman de chevalerie par définition nostalgique, rende compte de l'évolution sociale effective des lettrés à cette époque<sup>36</sup>. Dans les éditions du XVI<sup>e</sup>, le dialogue encyclopédique disparaît de la déclaration d'Estienne : la polyphonie s'en ressent, et le roman devient monologique (ce qui ouvre vers les reprises de Delvau et Tressan<sup>37</sup>), tandis que le dialogue tourne à la conversation<sup>38</sup>. Le maître et la Marguerite, la couronne et la perle : Faust n'est cependant pas encore malheureux.

---

<sup>35</sup> Voir B. Cerquiglini, « Sur la prose du *Joseph d'Armathie* : forme et statut de la parole », dans *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 42-49 ; C. Ferlampin-Acher, « Les dialogues dans le *Tristan en prose* », dans *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, textes réunis par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1990, p. 79-121.

<sup>36</sup> Voir J. Verger, *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1997.

<sup>37</sup> « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle à Tressan et Delvau », à paraître dans l'Hommage à Stoyan Atanassov, préparé par l'université de Sofia Saint Clément d'Ohrid; épuisement du merveilleux en parallèle «Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV<sup>e</sup>me siècle», dans les *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

<sup>38</sup> On lira avec grand intérêt à titre de comparaison Ph. Guérin, « La *Civile Conversation* de Stefano Guazzo : du dialogue à la « conversation », dans *Le dialogue...*, *op. cit.*, p. 235-296.