



HAL
open science

“Le charme d’Artus de Bretagne”

Christine Ferlampin-Acher

► **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. “Le charme d’Artus de Bretagne”. J.-Cl. Faucon, A. Labbé et D. Quérueu (dir.). *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Ph. Ménard, I, Champion, p. 513-528, 1998. hal-01850384

HAL Id: hal-01850384

<https://hal.science/hal-01850384v1>

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 charme d' *Artus de Bretagne*

Artus de Bretagne fit longtemps les délices des lecteurs de la Bibliothèque Universelle des Romans puis de la Bibliothèque Bleue¹: peu importait que ces versions modifiassent considérablement un roman médiéval au charme puissant. Libéré des prestiges énigmatiques du Graal, ignorant d'une décadence du monde arthurien², *Artus de Bretagne* présentait pourtant dès sa version ancienne conservée dans le manuscrit Fr. 761 de la Bibliothèque Nationale de Paris un récit plaisant reposant sur une conception apaisée du monde et un renouvellement heureux du roman arthurien³. Cependant le roman sous cette forme peut sembler inachevé et les versions longues, en en modifiant l'esprit, renoncent à ce ton et à cette atmosphère. Nous nous proposons d'analyser ce charme d' *Artus de Bretagne* qui correspond à un moment privilégié de l'évolution du genre romanesque⁴.

I. Un idéal tempéré

Artus de Bretagne multiplie les notations suggérant une vie de cour agréable, loin des médisances de Keu et des tensions que la Table Ronde semble n'avoir jamais pu canaliser. C'est par une foule de détails précis que le lecteur se trouve séduit: chapelets de fleurs donnés au cours de fêtes, tissus somptueux, jongleurs et musiciens (f. 60). Les vêtements suivent la mode des années 1320⁵. Le vocabulaire est précis et présente même des termes concrets peu fréquents comme ce *garnice* du f. 118⁶. Les poses sont notées avec soin: Florence sort ses

¹ Comte de Tressan, *Corps d'extraits de Romans de chevalerie avec figures*, Bibliothèque Universelle des Romans, 1776, 4 volumes, Delvau, *Artus de Bretagne*, Bibliothèque Bleue, Paris, Lécivain et Toulon, 1859.

² Les premières lignes situent le roman après la mort du roi Arthur: celui-ci n'est plus qu'une référence chronologique et le monde arthurien semble avoir perduré sans qu'on puisse discerner la moindre trace du sombre esprit de *La Mort le Roi Artu*.

³ Voir B. Woledge, «Les manuscrits du *Petit Artus de Bretagne*», *Romania*, t. 63, 1937, p. 393-397. Il faut ajouter le manuscrit B.N. nouv. acq. fr. 20000.

⁴ Sur *Artus de Bretagne*, on consultera: S. V. Spilsbury, *An edition of the first part of Artus de Bretagne*, Université d'Aberdeen, thèse dactylographiée, 1969; «On the Date and Authorship of *Artus de Bretagne*», *Romania*, t. 94, 1973, p. 505-523; «*Artus de Bretagne*: Structure and Unity», *Romania*, t. 97, 1976, p. 63-76, «Traditional Material in *Artus de Bretagne*», dans *The Legend of Arthur in the Middle Ages, Studies presented to A.H. Diverres*, éd. P. B. Grout, R. A. Lodge, C.E. Pickford et E.K.C. Varty, Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brower, 1983, p. 128-193. L'édition complète n'est pas accessible, mais on peut consulter *Artus de Bretagne. Fac simile de l'édition de Paris, Nicolas de Bonfons, 1584*, présenté par N. Cazauran et C. Ferlampin-Acher, Paris, P.E.N.S., 1997, avec les variantes majeures du manuscrit B.N. FR. 761.

⁵ Estienne porte une *robe de tiretaine violette* et un *corset* de satin vert fourré d'hermine (f. 38v), une *houce* d'écarlate vermeille (v. 63v), une *cloche* - vêtement fendu par devant et par derrière, permettant de chevaucher (f. 92). Florence a une cotte légère de tiretaine tirant sur le vermeil et un couvre-chef de soie si fin que la gorge se voit par transparence, un manteau de drap *de vert* (f. 101v). Le sénéchal est vêtu d'un corset de *vert* et son chaperon *avalé* est ceint d'un lacet de soie verte, il a un *bastoncel* à la main (f. 89v).

⁶ Artus porte un surcot de *paille* rayée fourré de *garnice*. Ce terme est mis pour *gamite* qui désigne une peau de chamois ou de daim (Voir C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, Picard, 1916, t. III, p. 232). Il s'agit d'une fourrure usuelle. Le dictionnaire de Tobler et Lommatzsch pour ce terme ne donne qu'une attestation tirée de la *Vie de Saint Louis* de Joinville. Les héros de romans courtois ne portent généralement pas ce type de

deux mains de son manteau de telle sorte que la blancheur de sa peau et la finesse de ses doigts ressortent sur la couleur du vêtement (f. 101v).

Elégants sans ostentation, les personnages témoignent d'un grand savoir-vivre. Se rencontrant pour la première fois, Artus et Estienne rivalisent de politesse: le clerc *osta le chapiau de bonnet et salua Artus et tantost Artus saut qui le chaperon ot osté et courut au chapelet de bonnet por remettre le en la teste au maistre* (v. 38v). Tous sont sociables et l'auteur excelle à suggérer une ambiance de fête: à l'occasion du tournoi de Vienne (f. 20), il évoque les bannières au vent, les montures piaffantes, le soleil reluisant sur les armes (la souplesse de la prose réactivant alors le topos épique). L'entrée de Florence à Argences (f. 105v) ressemble aux entrées royales d'alors⁷. A côté de ces scènes collectives, d'autres, plus intimes, montrent les personnages en petits groupes jouant dans un verger (f. 14v). Quelques évocations estivales semblent prises sur le vif: deux écuyers viennent avec des *touailles* éventer Artus qui a trop chaud (f. 98v), le soleil matinal pénètre par les fenêtres (f. 116), Estienne est *en cors et tous deschaus au serain* (f. 115), quand il n'est pas vêtu d'une cote de *tiretaine violette et d'un chaperon avalé* à cause de la chaleur du mois d'août (f. 118v). Ces détails ancrés dans le réel donnent un nouveau souffle à des clichés comme l'évocation de la belle saison qui invite à aimer. L'excellence courtoise se lit non plus dans la démesure des personnages, mais dans la peinture d'un quotidien familial, harmonieux et délicat.

Tout excès est condamné et la *mesure* courtoise se trouve plus que jamais valorisée. De même que la violence des armes est canalisée grâce à la figure du clerc Estienne (comme nous l'avons vu ailleurs⁸), l'amour, proche du badinage et discrètement érotique, est apaisé. Au lieu de l'amour maladie hérité de la tradition ovidienne et de ses rougeurs témoignant de l'embrasement de la chair, nous trouvons Artus et Florence qui ne cessent de rougir pudiquement (f. 90v) et une héroïne qui fait semblant d'être malade pour servir les intérêts de celui qu'elle aime (f. 99v). Les nuits de noces -aussi bien celle d'Artus et Jehanette que celle d'Artus et Florence- sont escamotées. Le geste le plus évocateur, revenant à plusieurs reprises, est celui des cheveux caressés⁹. Les brises qui dérangent les coiffures suscitent aussi une atmosphère délicatement érotique: Artus remet en place un *cornet* du couvre-chef de Florence dérangé par le vent (f. 92)¹⁰.

Cette retenue se retrouve dans l'épisode des amours de Jehanette et Artus: cette version réaliste (le père a été ruiné, obligeant la fille et la mère à vivre pauvrement dans la

fournure vulgaire qui cependant convient bien à la simplicité de Louis IX. La variété du vocabulaire concret (en particulier pour les vêtements ou les noms de tissus comme *tiretaine*) distingue *Artus de Bretagne* des récits courtois traditionnels dans lesquels le vocabulaire est appauvri par les stéréotypes: c'est avec un texte «historique» comme *La Vie de Saint Louis* (d'autant qu'il est proche chronologiquement) qu'on trouve pour *Artus de Bretagne* des rapprochements lexicologiques et non avec le *Lancelot en prose*.

⁷ Voir B. Guinée et F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du C. N. R. S., 1968.

⁸ Voir nos articles «Épreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne*: le sourire du clerc et la violence du chevalier», dans *La violence dans le monde médiéval*, *Senefiance* 36, Aix-en-Provence, 1994, p. 233-ss et «Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», *Senefiance* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-ss.

⁹ Dans l'épisode de ses aventures galantes avec Gouvernau, la comtesse de l'Île Perdue est nu-tête et Poncette sa suivante lisse de sa main ses cheveux soulevés par le vent (f. 76v). Proserpine caresse les cheveux d'Artus dans la scène où elle tente de le séduire (f. 79v).

¹⁰ Sur la mode des cornes au XIV^e siècle (et sur ses excès), voir C. Enlart, *op. cit.*, p. 87.

forêt) des amours féeriques (mention de la chasse, du lac, mystère entretenu autour du nom de l'amant que s'invente la demoiselle) se présente comme une tendre et légère pastourelle. Lorsqu'Artus apprend à son amie qu'il doit en épouser une autre, point de drame, mais un joli badinage où la demoiselle s'imagine un amant qui a toutes les caractéristiques d'Artus et qui se révèle en fin de compte n'être autre que lui (f. 3-7v). Le subterfuge de Dame Luques qui veut faire épouser à Artus sa fille et qui paie la chaste Jehanette pour qu'elle se substitue à l'épouse impure le soir des noces pourrait tourner au fabliau, mais l'insistance sur le douaire, l'anneau et la charte (jouant le rôle traditionnel dans les contes des objets permettant les reconnaissances), les réactions des personnages (joie d'Artus quand il apprend la vérité, absence de regret quand il quitte Jehanette), le dénouement (Artus épousera Florence et Jehanette Gouvernau), estompent, tout comme les enchaînements légers¹¹, ce que cette histoire pourrait avoir de cruel ou de grivois. Sans drame, les unions, heureuses, sont le fait tantôt d'une puissance supérieure et bienveillante, la fée Proserpine, tantôt d'Artus qui trouve avec clairvoyance des épouses à ses amis. L'amour n'impose point de choix déchirants: il n'y a pas opposition entre l'amour de la fée et celui de la princesse puisque toutes deux ont la même apparence (f. 79v). L'amour d'Artus qui aime Florence sans jamais l'avoir vue n'est en rien le douloureux amour de loin des troubadours et la fée ne pousse pas la mise à l'épreuve du héros très loin. Les aveux sont retenus: on parle de soi ou de l'autre à la troisième personne, sans *je* ni *tu* trop directs: Jehanette parle à Artus de lui-même comme s'il était un tiers, Artus avoue à Proserpine qu'il aime Florence (qu'il n'a jamais vue), la fée et la demoiselle ayant la même apparence et se substituant l'une à l'autre (f. 80) et il hésite à nommer celle qu'il aime devant Florence (f. 95v). La rhétorique gomme ce que les aveux pourraient avoir de vif (image du cœur et de la bouche, f. 95v) ou les refus de blessant (glose allégorique de la rose, f. 100). L'amour n'est jamais tragique parce qu'il n'est pas unique: Artus quitte Jehanette pour Florence et celle qu'il aime est triple puisque la fée, la demoiselle et l'*image* sont identiques; Gouvernau courtise Florence alors même que son aventure avec Marguerite qu'il épousera est avancée (f. 100). L'amour ne cause jamais de douleur durable: Artus pris entre Jehanette et Florence verse tout au plus quelques larmes (f. 122). Les peines et les soucis amoureux sont plus de l'ordre de la théorie et de l'art, de l'artificiel et du convenu: par une chaude matinée d'août, Estienne, amoureux, se met à chanter comme une *sireine* le «doux mal d'amour», avant d'entamer avec ses compagnons un débat -pessimiste- sur l'amour et la loyauté, tout à fait dans la tradition courtoise (f. 118v). Le roman montre au contraire un monde heureux dans lequel le cœur s'adapte à la réalité avec une immense facilité. Il ne s'agit pas d'un *Roman de la Rose* évoquant la quête d'une fleur unique; la flore est variée; il y a Marguerite, il y a Florence, il y a un *chapel de soucis* et la rose que Florence invoque pour expliquer son cœur au clerc. Le chevalier Marqués d'ailleurs conseille à Clamados d'oublier Florence pour une de ses demoiselles, Florette, habile à faire des *chapelés* de fleurs (f. 112).

Cette conception s'appuie sur un modèle social sans heurt dans cet esprit optimiste de conciliation qui condamne la passion sans issue et rejette la fureur aveugle (les colères du roi

¹¹ Artus quitte Jehanette éplorée sur une promesse (qui se réalisera) et le texte sans remords passe à une agréable description des vêtements d'Artus, Gouvernau et Hector (f. 10). La douleur de Jehanette à ce moment contraste avec la résignation amusée dont elle a fait preuve jusqu'alors: rapidement évoquée, elle n'est pas pathétique et n'a pour fonction que de valoriser le héros.

et de l'empereur sont punies). Même s'il reste un modèle indiscutable, le chevalier partage la vedette avec le clerc et l'intégration du vilain et des bourgeois parmi le personnel chevaleresque est notable¹².

A cette pacification sociale correspond la conversion morale des personnages: faute du roi, concupiscence d'Hector, péchés de jeunesse d'Artus restent sans graves conséquences. Dramatisée par des détails concrets et familiers, la réconciliation du père et de la fille est attendrissante: une larme court sur le *couvrechef* de la demoiselle (f. 116v), la fille donne sa cotte au réveil à son père, lui ferme les manches, pose un tissu sur ses épaules avant de le peigner (f. 116v). Greuze n'aurait certes pas dédaigné ce tableau. Seuls certains méchants sont irréductibles: ils meurent sans éclat (ainsi Péronne, l'épouse impure et fautive (f. 10), l'empereur (f. 137v) ou les hommes du duc de Bigorre). Le roman, en dépit de son optimisme, ne nie cependant pas le mal: il existe des êtres corrompus définitivement dont la mort est la punition logique, tandis que la plupart des personnages ont des défauts avec lesquels il semble tout à fait possible de composer. Jamais la présence du mal n'ouvre sur la satire. Lorsque le clerc Estienne fait un enchantement pour tester la fidélité des femmes¹³, seule celle qui vient juste de se marier accomplit l'épreuve (f. 120v). Le ton cependant n'est pas celui des fabliaux: il ne s'agit que d'un divertissement de la cour, d'un *jeu*, d'une illusion, dont tout le monde rira. Seule la persévérance dans le mal est condamnée et, plus généralement, toute persévérance. On condamne l'obstination de l'empereur qui ne veut pas changer d'avis au sujet des fées, et l'on se moque de la démesure têtue d'Artus qui met tant d'ardeur au combat qu'il ne sait plus s'il est à pied ou à cheval. Et même si l'on peut lire rapidement ce roman comme une succession d'aventures séduisantes et superficielles, une cohérence psychologique des personnages est indéniable. Artus est marqué par la «faute» de son premier amour auquel il est bien près de succomber à nouveau après son mariage, Florence éprouve à l'égard de Jehanette une jalousie qui pourrait surprendre (f. 139v). Le roman y perd des héros stéréotypés. Il n'y gagne pas une profondeur ombrageuse mais un regard bienveillant sur l'humanité. Le juste milieu est entre l'extrême courtoisie du sire de la Lande et la grossièreté de Mirepoix (p. 36). Lorsqu'Hector lutine la femme d'un vavasseur au grand dam de Gouvernau (f. 17) et que les deux hommes se battent, Artus les sépare, les oblige à se réconcilier, et... sans tarder marie Hector à une riche héritière sauvée en chemin. On est au mois de mai, la forêt est belle: les tentations d'Hector ne sont pas condamnées, de même que sont admises quelques plaisanteries grivoises au sujet d'Artus lors de sa première nuit de noces (f. 8). Il faut simplement composer avec. D'ailleurs le donneur de leçons, Gouvernau, sera à son tour sensible aux charmes d'une femme mariée, la comtesse de l'Ile Perdue, sans que l'épisode ne tourne au tragique. Dans ce récit où interviennent des fées hyperboliquement belles et riches, où les combats sont meurtriers, où les monstres sont effrayants, la morale reste souple et le ton mesuré.

¹² Quand Florence arrive à Argences, elle est accueillie aussi bien par les chevaliers et les écuyers que par les bourgeois (f. 105). Si les rues étincellent sous le soleil, c'est que ceux-ci ont mis des écus, des heaumes et des lances aux créneaux. Leurs commentaires rejoignent ceux du noble archevêque (f. 105v). Ailleurs c'est un *vilain* qui guide Artus à travers des épreuves difficiles et finit chambellan (f. 57) tandis que le clerc Estienne devient chevalier.

¹³ Le motif est traditionnel. Ici il ne s'agit pas de boire dans un cor ou de porter un vêtement, mais de pouvoir se saisir d'un rossignol (qu'Estienne a suscité par magie).

II. Une écriture mesurée

Cette écriture de la mesure est caractérisée en particulier par le refus du fantastique. Deux approches de cette notion peuvent nous en convaincre. Si pour F. Dubost le fantastique médiéval peut s'analyser à partir du motif de l'altérité (l'autre, l'ailleurs et l'au-delà)¹⁴, il est clair que la fée Proserpine, qui a la même apparence que la princesse Florence, est le signe d'un détournement du potentiel fantastique: l'identité prime l'*estrangeté*. Si, d'autre part, on oppose avec Ph. Ménard le merveilleux et le fantastique selon un critère de tonalité (le premier rassurant, le second inquiétant¹⁵), il est de même clair que le fantastique ne parvient pas à s'épanouir dans *Artus de Bretagne*. Certes ce critère n'est pas aisé à utiliser objectivement, les risques d'anachronisme étant nombreux. Cependant, des indices textuels permettent de contourner l'écueil, en analysant par exemple les réactions des personnages ou les interventions du narrateur. Ainsi l'arrivée du héros au château de la Porte Noire multiplie les signes suscitant chez le lecteur non une peur véritable (qui serait difficile à estimer sans risque d'anachronisme), mais l'idée que la réaction normale doit être la peur: noms sans ambiguïté comme Mont Périlleux et Porte Noire, description multipliant les indices négatifs (f. 11v). Tout est cependant d'emblée désamorcé par l'annonce qu'Artus de Bretagne sera capable de venir à bout des aventures. Le fantastique est détourné parce que le monde est sans mystère: les étoiles et les songes révèlent l'avenir sans qu'il y ait d'erreur possible (f. 15). Les personnages de la fée et du clerc permettent de mettre en place un merveilleux sécurisant: les songes annoncent l'avenir, les armes *faees* protègent, les soins sont efficaces. Tout juste ému par le frisson du fantastique, le lecteur sait que tout ne peut que bien se terminer. Les enchantements du clerc dénouent les situations inquiétantes: en sifflant ou par ses *sorts* il déclenche des fumées qui rendent couards les ennemis (f. 51v) ou leur font perdre leurs forces (f. 136). L'art du clerc est une facilité narrative dont la fonction première est de conjurer le risque du fantastique: une fumée magique empêche le tournoi final de dégénérer (f. 143v), un enchantement permet d'enlever le roi en endormant ses troupes et l'oblige à se réconcilier avec sa fille (f. 115).

D'autres refus contribuent à tempérer le roman. L'auteur ne laisse jamais le potentiel pathétique se développer. Lorsque Florence et Artus se séparent, point de drame, mais le détail délicat d'un *couvrechef* qui essuie doucement les larmes (f. 118v et f. 116). Plus surprenant peut-être dans un texte qui valorise autant la figure cléricale, la tentation du discours savant est repoussée. L'exposé initial concernant les terres exotiques du roi Emenidus, avec ses merveilles encyclopédiques (hommes noirs comme du poivre, mangeurs de chair crue, terre de *Femenie*, f. 11) n'est pas développé¹⁶: lorsqu'Artus ira dans ces régions orientales (f. 32) aucune de ces merveilles ne sera reprise. De la même façon, le genre du débat est détourné, qu'il s'agisse de la conversation d'Estienne et de ses compagnons sur l'amour loyal, ou du débat sur les clercs et les chevaliers (f. 110v). Lorsqu'Estienne envisage de devenir chevalier, l'archevêque rit et explique qu'il fait meilleur rester dans les chambres

¹⁴ *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècle)*, Paris, Champion, 1991, 2 vol.

¹⁵ Voir Ph. Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF, 1979, 2ème éd. 1995, p. 169-ss.

¹⁶ On voit là que le refus de l'encyclopédisme et celui du fantastique se rejoignent dans la mesure où l'Orient des encyclopédies est le réceptacle des fantasmes les plus inquiétants.

avec les dames que d'être dehors face aux lances ennemies, et il ajoute: *a paines trueve l'en clerck bon chevalier ne hardi peletier*. Estienne rebondit sur la dernière expression mais la discussion est interrompue par des éclats de rire et Estienne sera fait chevalier plus loin (f. 112). Le seul développement savant est la longue déclaration grâce à laquelle Estienne séduit Marguerite par son savoir: cette digression cependant détourne l'encyclopédisme de sa fonction, la parole objectivement savante devenant séduction¹⁷.

En fait *Artus de Bretagne* comme bien des romans du XIV^e siècle, se présente comme une somme (*Perceforest* est une vaste chronique établissant un pont entre le monde d'Alexandre et celui du Graal). Mais ici la somme n'est pas une construction ambitieuse: c'est un roman relativement bref, dont la saveur vient non d'une synthèse démesurée mais d'une variété telle qu'elle donne un plaisant aperçu de la diversité du monde. Orient et mappemonde des savants (dans la description initiale de l'Orient et la déclaration du clerc à Marguerite), emprunt à la lyrique (Estienne chante comme une *sireine*), glose lettrée lorsque le clerc réfléchit sur le mot *cuier* et que Florence commente la symbolique de la rose, réécritures épiques dans les scènes de guerre contre l'empereur d'Inde¹⁸, réécritures romanesques diverses¹⁹: c'est un vaste panorama que nous ouvre ce texte.

Cette conception heureuse correspond au caractère consensuel de ce roman qui concilie deux horizons géographiques et deux types de récits: il participe avec Emenidus et Jonas de la matière antique et de l'Orient, tout en cultivant l'arrière-plan arthurien et breton. Il célèbre le chevalier et le clerc et concilie plutôt que de choisir, comme ces deux marchands à qui Artus demande des renseignements devant une cité assiégée et qui refusent de critiquer qui que ce soit car ils ont besoin de gagner leur vie dans les deux camps (f. 25v).

Dans cet univers consensuel, tout circule. Le monde surnaturel des fées est en contact avec celui des mortels de même qu'entre le monde des *vilains* et celui des nobles le passage est ouvert: ainsi pour le curieux personnage qui deviendra chambellan d'Artus. D'où ce mélange de détails prosaïques et de notations élevées qui est à rapprocher du style flamboyant de la fin du Moyen Age où le solennel et le grotesque n'hésitent pas à se mêler²⁰. Les clichés littéraires idéalisants (romanesques et épiques) sont souvent réactivés par l'ajout d'un élément réaliste ou d'une plaisanterie. Lorsque conformément au topos épique Artus se déguise en messager pour pénétrer chez les assiégeants, Hector lui demande malicieusement s'il a sa *boïste* (f. 26), tandis que Gouvernau remarque que le duc d'Orgueil devrait le payer généreusement car il est rare de recevoir un tel messager. Dans cette histoire merveilleuse où le héros, comme tant d'autres, tombe amoureux en rêve d'une femme qu'il

¹⁷ Les versions longues du roman, ainsi que les éditions (dès l'incunable de 1493), suppriment ce passage: l'érudition du clerc devait paraître bien démodée, et loin de gauchir le roman, cette omission allait dans le sens de ce refus de l'encyclopédisme qui marque tout le texte.

¹⁸ Sur tous ces points, voir notre article cit. supra «la violence du chevalier et le sourire du clerc...».

¹⁹ On peut par exemple mettre en évidence deux réécritures du Graal. Au Palais Aventureux (f. 35-ss), l'épreuve du Lit Périlleux, scandée par des fenêtres qui ne cessent de s'ouvrir et de se fermer, rappelle la scène du Graal. Plus loin Artus doit *querre la santé* pour un chevalier blessé (f. 80v): sa mission est une transposition de la guérison du roi *mehaignié*, d'autant que pour entrer dans le château il faut une nef qui n'est pas sans évoquer celle du roi Pescheur. Cependant la *santé* symbolise ici la femme aimée, en continuité avec l'idée ovidienne d'un amour maladie.

²⁰ H. Hatzfeld, «La littérature flamboyante au XV^e siècle», dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Biblioteca di Studi Francesis, 1963, p. 81-96.

n'a jamais vue, il est souvent question d'argent. Les amours de Gouvernau et de la comtesse de l'Île Perdue commencent comme un lai courtois (un époux interdit à sa femme de parler au chevalier et la *malmariee*, dont la terre l'Île Perdue porte un nom féérique, donne au héros un rendez-vous nocturne dans un verger) mais tout tourne autour de l'argent, non pas incidemment comme dans *Lanval* où la pauvreté du héros n'est qu'un signe de son «étrangeté», mais de façon insistante: Gouvernau donne son cheval pour pouvoir rencontrer la dame (après bien des négociations); celle-ci lui donne de l'argent; Jacquet accuse le chevalier d'avoir volé l'argent de l'abbaye. De même les commentaires des personnages démythifient les modèles héroïques et amoureux et contribuent à donner au roman un ton original et divertissant. Le *vilain* monstrueux, loin d'orienter le texte vers le fantastique, utilise des images expressives, souvent proverbiales, conformément à son statut social. Son caractère inquiétant se trouve atténué par quelques facéties verbales: il qualifie par exemple le débat opposant Artus et Baudouin sur le courage donné par l'amour de *plet de pigneresse* (f. 55v): l'expression, traditionnelle, ne manque pas de saveur dans la mesure où elle dévirilise le héros²¹. De même lors d'un tournoi de nobles dames estiment que les combattants seraient de ces chevaliers *costeres qui se cotissent* contre la cheminée (f. 22v)²² et la violence épique se trouve ainsi atténuée.

III. Les engins

Rejetant les constructions grandioses et le style élevé, *Artus de Bretagne* préfère les *engins*: tant au niveau thématique (l'auteur aime évoquer des mécanismes subtils) qu'au niveau de l'écriture (il joue volontiers avec les mots).

Ruses mesquines, laborieuses et perverses, enchantements ténébreux ou trouvailles astucieuses d'un héros en fâcheuse posture, les *engins* sont l'occasion de descriptions techniques fantasmées. L'écuyer de Roger l'Écossais veut tuer son hôte Artus: une fois le plancher ôté sous le lit de celui-ci, de petits bâtons seront placés de telle sorte que la couche s'effondrera dès que le héros s'allongera; Artus tombera dans une fosse à l'étage inférieur où il sera tué, puis on fera bouillir trois ou quatre chaudières d'eau pour l'ébouillanter (f. 56v). Le plan est pour le moins irréaliste malgré les précisions concrètes. Il émane d'une âme perverse et conduit à tuer au moins deux fois la pauvre victime. Plus loin, à la Tour Ténébreuse, d'autres *engins* sont décrits: meules de moulin tournant l'une sur l'autre, cuve d'airain avec un *mahomet* - un automate- qui tient sur une barre de fer et fait du vent pour

²¹ L'expression (d'autant plus savoureuse qu'elle est scandée par une allitération et qu'elle juxtapose un terme d'essence juridique et la mention d'une activité fort humble) n'apparaît ni dans le dictionnaire de Godefroy ni dans celui de Tobler et Lommatzsch, mais on la trouve dans celui de Huguet, t. VI, p. 781. La *pigneresse* est celle qui peigne la laine, le chanvre, le lin, et elle a la réputation d'être bavarde comme en témoigne l'exemple de Palsgrave: *Ce gallant cacquette comme une piegneresse de layne*.

²² *Se cotir* : se heurter. *Costeres* pourrait être un nom d'agent formé sur *costeïr*, soigner, parer; d'où le sens de "coquet". Une autre leçon est donnée par le manuscrit B.N. Fr. 12549, f. 21 v: *costerez qui se rotissent a la cheminee*. Le dictionnaire de Tobler et Lommatzsch (t. 2, col. 939) mentionne avec un unique exemple l'adjectif *costerez*: qui se trouve sur le côté. L'expression est de toute façon dévalorisante. *De cheminee* ou *sous la cheminee* sert proverbialement à désigner celui qui ne fait pas ses preuves (voir G. Di Stefano, *Dictionnaire des locutions en Moyen Français*, Montréal, 1992).

activer les meules (f. 57v). Le mécanisme précis reste mystérieux mais l'ensemble paraît malgré tout reposer sur des relations de cause à effet de type mécanique. Il ne faudrait d'ailleurs pas tirer de ces exemples la conclusion que l'*engin* est marqué négativement: la tour sans plancher se retrouve lorsqu'Artus et ses compagnons, retenus prisonnier, dépaient le sol et multiplient les astuces techniques pour s'enfuir (f. 50). L'enchantement est une variante de l'*engin* matériel - Proserpine et Estienne sont de grands manipulateurs et les *jeus* du clerc ne manquent pas de saveur - au même titre que les ruses simplement humaines de Florence (elle se fait passer pour malade, ne cesse de retarder les échéances).

Plus généralement, l'*engin* verbal est utilisé par tous les personnages (voire, mais plus rarement, par le narrateur lui-même). Surtout présent dans les échanges au style direct, il fonctionne sur le mode de la distortion en jouant sur la rencontre de registres opposés. Il est souvent proche de l'injure. Lorsque l'archevêque se moque des prétentions d'Estienne à devenir chevalier («*a paines trueve l'en clerc bon chevalier ne hardi peletier*»), le chiasme dans cette expression proverbiale met en relation *bon chevalier* et *hardi* d'une part, et d'autre part *peletier* et *clerc*: établir un parallèle entre Estienne, fils de roi, et un *pelletier* méprisable (Louvel dans *Guillaume d'Angleterre* se rebelle contre son père adoptif qui veut le faire *pelletier*), ne manque pas de piquant et plus loin un chevalier complimentera ironiquement Artus de savoir si bien s'occuper des dames qu'il ferait un bon serviteur et saurait bien retrouver les *pelices* (f. 92v)! Les décalages ne sont cependant pas toujours injurieux, ils peuvent être simplement coquins, comme lorsque Hector, pour justifier ses assiduités auprès de la femme du vavasseur, remarque qu'un chat ne saurait ne pas goûter au lard (f. 17). Si certaines de ces expressions imagées témoignant d'un usage efficace de la parole sont originales²³, la plupart sont des emprunts à la «sagesse» commune comme le montrent les nombreux proverbes: *qui biau dist, bel oie* (f. 22v)²⁴; *de mauvais arbre vient mauvaise racine* (f. 86)²⁵; «trop estraindre n'est pas bon» (f. 60v)²⁶; «au besoin voit on l'ami» (f. 85v)²⁷; *tel ne peche qui encourt* (f. 84)²⁸.

Multiples sont aussi les occasions de médisances. Comparée à un mauvais petit

²³ Estienne, prévoyant que l'empereur d'Inde ne parviendra pas à épouser Florence remarque "*oil, sire, vraiment, et se porra si mener qu'il y faudra mainz de robe qu'il va mainz de un chaperon*" (f. 15): pour ce mariage (qui n'aura pas lieu), il faudra à l'empereur moins de tissu pour sa tenue qu'il n'en faut pour faire un chaperon.

²⁴ Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français*, 2 vol., Paris, 1842, t. I, p. 349 relève dans le *Livre de Discipline des quatre ages*: «Et on dit en proverbes: qui biau dit bel oye». J. Morawski (*Proverbes français antérieurs au XVème siècle*, Paris, 1925) cite «qui folie dit folie velt oïr» (n° 1949) et E. Schultze-Busacker (*Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age, Recueil et analyse*, Paris, 1985) relève des occurrences de ce proverbe dans *Le Roman de Troie* et *Humbaut*.

²⁵ Leroux de Lincy, t. I, p. 56 relève des proverbes du type «telle racine, telle feuille» et t. II, p. 38 «tel arbre, tel fruit». Comme dans ceux que retient J. Morawski, il est question d'arbre, de fruit et de feuille, mais jamais de racine. Le sens cependant est le même.

²⁶ *Athis et Prophilias*, éd. Hilka, 2 vol. Dresde, 1912 et 1916, v. 2175.

²⁷ Morawski, *op. cit.*, n° 170. Ce proverbe est souvent repris dans les romans (E. Schultze-Busacker, *op. cit.*, p. 185).

²⁸ *Tel ne peche qui encourt* (J. Morawski, n° 859). Le proverbe signifierait : il arrive que l'innocent soit accusé (tel qui ne commet pas de péché est accusé). Il figure une autre fois dans le texte: *tel empesche qui encort* (f. 80). Cette formulation est certainement fautive.

morceau (f. 19v), la langue est mise en cause à travers le maréchal de Mirepoix dont les insinuations sont particulièrement malveillantes. Il n'en demeure pas moins que tous rivalisent d'esprit. Pendant le tournoi qui oppose le seigneur de Mirepoix à celui de la Lande les dames multiplient les commentaires ironiques sur les chevaliers (f. 21) avant de s'accuser perfidement les unes les autres (f. 22): finalement elles se mettent à rire et à tout tourner à *bourde* (f. 22) avant de terminer la journée dans la joie. Plus loin le seigneur de Mirepoix, constatant qu'Artus se trouve bien au milieu des dames qui le fêtent, remarque qu'il ne sera jamais pauvre puisque les femmes le couvrent de manteaux et lui donnent leurs vieux vêtements, et qu'il ne lui manque qu'une *pelote* pour jouer et être une parfaite demoiselle de compagnie (23v). Artus blessé au combat, la soeur de Mirepoix suggère à la dame de Roussillon dont il est le favori qu'il a besoin d'une *coute mole* (à la fin de l'épisode on emportera Mirepoix vaincu dans une *coute* f. 26v) et qu'il lui faudra dormir dans une chambre quand Mirepoix, son médecin, lui aura «broyé son *chaudel*»²⁹ (f. 24). L'expression «broyer un remède» pour «mettre en pièces l'adversaire» tient de l'antiphrase et elle est d'autant plus plaisante que l'adversaire se nomme *Mirepoix* (*mire*: médecin). Les coups s'accroissent au milieu des rires des dames, jusqu'à ce que Mirepoix n'en puisse plus. La dame de Roussillon remarque alors qu'il n'est pas présomptueux car pour dormir (l'euphémisme est savoureux, il doit avoir perdu conscience), il ne prend de terre que la longueur de son corps (le narrateur a dénoncé plus haut la démesure et l'arrogance du personnage et la remarque de la dame est clairement une antiphrase). Lorsqu'enfin il est définitivement vaincu, la dame de Roussillon le raille: orgueil *cunchie* son maistre, le chevalier serait bon à mettre dans une chambre, il n'a rien à craindre des mouches car il bat des jambes (f. 24)³⁰. Ces escarmouches verbales se terminent toujours bien. Péchés de langue est véniel, semble-t-il, dans ce roman où les vrais méchants (comme le duc de Bigorre) ne manifestent aucun sens de l'humour.

Ce sont les coups qui sont le plus souvent l'occasion de trouvailles verbales, qu'il s'agisse d'euphémismes ou d'images jouant sur des déplacements: «endormir» (f. 70), «payer» (f. 70) ou *donner discipline* (f. 50v) signifient «frapper»³¹. Les comparaisons animales sont fréquentes: se jeter aux plus grands *tropiaus* comme le loup entre les agneaux (f. 21), fuir devant Artus comme un oiseau devant un faucon (22v). Le comique des coups vains est amplifié par les images: frapper en vain sur quelqu'un comme sur une tour (f. 23), ne pas plus bouger sous un coup que sous celui d'une *chanevotte* (f. 24). Les images, souvent banales, ont d'ailleurs d'autant plus d'impact qu'elles forment des réseaux qui les réactivent: l'épée qui, comparée d'abord à une faucille, n'est plus, une fois brisée qu'un *faucillon* (f. 43) prend toute sa saveur plus loin lorsqu'Artus abat ses ennemis comme la faux l'herbe dans le pré (f. 49). Commentant les coups d'Artus, Gouvernau use d'une image commune qu'il

²⁹ Il y aurait une étude à mener sur ce terme. Les dictionnaires semblent en général penser qu'il existe deux mots différents, l'un remontant à *calidus* désignant un bouillon chaud, l'autre venant de *cautela* et ayant le sens de «trame, machination». Lacurne de Sainte Palaye confond cependant les deux: «chaudel: sorte de mets, affaire, embarras» et précise: «on a employé ce mot, au figuré, pour affaire que l'on suscite, embarras» et une étude rapide des emplois tendrait à confirmer cette opinion.

³⁰ L'esprit de ces railleries vient de chacune prise indépendamment, mais leur proximité enrichit le comique: les mouches ne peuvent qu'être attirées par ce personnage *cunchié*.

³¹ Sur les «expressions pittoresques pour désigner les coups», voir Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 114-116 et 596-600.

développe et enrichit: non seulement Artus est *bon charpentier* (la formule n'est pas originale) mais en plus il fait de grands *coipiaux* (f. 85), et il conseille à un chevalier qu'il a abattu et qui ne peut se relever de demander à un charpentier de lui faire des échasses (f. 43). Au neveu du duc qui le menace, Artus fait remarquer qu'il promet beaucoup mais qu'il ne sait s'il pourra payer (f. 60) et plus loin Gouvernau trouve qu'Artus est *bon despensier* et qu'il donne plus que ses ennemis ne le voudraient (f. 85).

Ce goût pour le jeu verbal mène logiquement à la parodie. Celle-ci peut être discrète, proche de ces multiples échos dont se nourrit la littérature romanesque d'alors, comme dans le cas des emprunts au Graal que nous avons signalés, mais elle peut aussi être évidente et développée: ainsi le *vilain* joue le rôle du héraut du tournoi de Noauz dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes auquel il emprunte son cri (f. 65). Nous le voyons en effet un *levier* au cou, *escourciez si que ses braies li paroient par dessous* (f. 65), le chaperon sur les épaules, marchant d'un pas vif, regardant par terre sans voir personne, répétant son cri devant le roi «*or est il venus qui aunera*»³² (f. 67). Cette parodie reste cependant isolée, la réécriture n'est qu'un moment isolé du récit, un clin d'oeil: elle n'est pas un procédé systématique comme cela a pu être le cas dans un roman comme *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. Elle est le plus souvent au service du burlesque. Le héraut de Chrétien n'est plus qu'un *vilain* ridicule. Le comique culinaire, dont E. R. Curtius suit le cheminement de l'Antiquité au Moyen Age³³, particulièrement explicite dans la chanson de geste à travers le personnage de Raynouart³⁴, joue de même sur le burlesque dans notre texte. Le *vilain* jette Roger dans la chaudière bouillante que les cuisiniers préparent pour ébouillanter Artus et s'écrie qu'il est mal cuit, sans sel, trop dur, qu'il faut le mettre à la broche (f. 57). Assiégé par le Duc de Bigorre qui veut de sa main écorcher Artus et les siens et les saler (f. 49v), Baudouin et Jaquet repèrent la cuisine des lieux, sentent le *rost* et Baudouin soupire qu'il serait volontiers *keux* pour s'occuper d'un tel repas. Baudouin conseille à ses compagnons de boire cette fumée qui leur fera passer la faim. De la tour, les prisonniers entendent les mortiers, les serviteurs qui réclament vins et épices. Gouvernau tournerait volontiers la broche et Artus aimerait bien mettre du sel dans la *poree*. Baudouin le félicite d'être un bon cuisinier et lui promet qu'il vendra des tripes (pour un guerrier la mention des tripes est savoureuse) (f. 50). Le burlesque est une façon de tempérer l'écriture: chaque excès appelle son contraire dans un mouvement de retournement.

Finalement le roman joue sur la variété: parce que celle-ci est divertissante, parce

³² *Le Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes (éd. M. Roques, Paris, Champion, C.F.M.A., 1981, v. 5563, 5564, 5571, 5617, 5618, 5963). Il s'agit du cri du héraut annonçant Lancelot venu incognito au tournoi de Noauz. Le verbe *auner* signifie "mesurer à l'aune" et au figuré "frapper", "châtier" et peut-être "mesurer justement" (voir P. Le Rider, "Or est venuz qui l'aunera, ou la fortune littéraire d'un proverbe", dans *Mélanges J. Lods*, t. I, p. 393-409, Paris, 1978). Sur ce cri, voir C. Ferlampin-Acher, «Les tournois chez Chrétien de Troyes: l'art de l'esquive», dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, éd. D. Quérueu, Paris, 1995, p. 184.

³³ *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. franç. Paris, PUF, 1956, t. II, p. 210-216.

³⁴ Voir G. Gros, «Rainouart aux cuisines ou les enfances d'un héros», dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. B. Guidot, 1995, p. 111-ss et R. Lejeune, «La naissance du couple littéraire Guillaume d'Orange et Rainouart au tinel», *Marche romane*, 20, 1970 (*Mélanges Ramon Menendez Pidal*), p. 39-60.

qu'il faut renouveler les modèles, mais aussi parce que le monde est *divers*. L'on combat avec des armes multiples, idéales comme les armes *faees* du héros, ou prosaïques, comme la *renge* de charrette (f. 20v), la massue (f. 22v), ou l'*espare* de banc (f. 37). Le monde romanesque se trouve élargi: il va de l'Orient où des hommes qui en ont la couleur produisent le poivre, à la cuisine où on consomme celui-ci; il englobe la terre des fées, celle des héros, et celle des cuisiniers. Grande est la faute de ceux qui refusent sa diversité: l'empereur d'Inde qui considère que la croyance aux fées n'est que *fanfelue* est condamné (f. 14). Dans ce monde multiple la diversité n'est pas perçue comme une menace car c'est une puissance féerique et bienveillante qui régit le monde. Dieu reste discret, parce que le Diable est absent.

Les versions longues du XV^{ème} siècle³⁵ ne comprendront plus ce roman heureux: le clerc ne sera plus un idéal tempéré, mais une figure anachronique et diabolisée. Multipliant les aventures dans un univers manichéen, s'épuisant dans une surenchère permanente, cherchant avec un sérieux inébranlable à divertir le lecteur par des aventures radicalement étrangères, elles passeront à côté de ce charme, et ce que la littérature de colportage retrouvera - en partie seulement il est vrai- , ce ne sera pas elles (est-ce le hasard des manuscrits ?), mais la version première, écrite avec tant de bonheur.

C. Ferlampin-Acher
Université Paris IV-Sorbonne

³⁵ Données par les manuscrits B.N. fr. 12549, fr. 1432 et 19163, ainsi que nouv. acq. 20000.