



HAL
open science

La présence des chansons de geste dans Artus de Bretagne, entre réminiscence et réécriture

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. La présence des chansons de geste dans Artus de Bretagne, entre réminiscence et réécriture. Sylvie Bazin-Tacchella; Damien de Carné; Muriel Ott. Le souffle épique : l'esprit de la chanson de geste : études en l'honneur de Bernard Guidot / textes réunis par Sylvie Bazin-Tacchella, Damien de Carné et Muriel Ott, Éd. universitaires de Dijon, pp.407-414, 2010, 978-2-915611-88-5. hal-01593379

HAL Id: hal-01593379

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01593379v1>

Submitted on 19 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La présence des chansons de geste dans *Artus de Bretagne*, entre réminiscence et réécriture.

Artus de Bretagne est un roman du XIV^e siècle, dont l'action située dès les premiers mots *après la mort le bon roi Artu*¹ combine les matières : mariant un héros breton à une princesse d'Inde, il est à la croisée des mondes arthurien et antique. Cette interférence des matières ne surprend pas dans une œuvre tardive². Si la matière de Rome et celle de Bretagne sont immédiatement reconnaissables, celle de France est elle aussi présente. S. Spilsbury, cherchant à démontrer que l'arrière-plan celtique, en particulier dans l'épisode des épreuves de la Porte Noire, est rien moins que certain, prend le contre-pied des affirmations de R. S. Loomis³ et met en balance la dimension arthurienne et la « dette » par rapport à la chanson de geste, « certaine »⁴. Son projet étant autre, elle ne développe pas les liens entre *Artus* et la matière de France, que je me propose d'approfondir⁵. Mettant à part quelques formules et certains motifs (comme le songe prophétique à symbolisme animal), commun à plusieurs genres et difficiles à exploiter, on partira, comme S. Spilsbury, de l'onomastique⁶, pour voir si les références au monde épique forment un système structuré et signifiant, ou si elles sont de simples signaux, intégrant les chansons de geste à l'horizon d'attente et permettant de reconnaître des reprises plus construites: le *vilain* qui accompagne Artus et qui tient de Renouart, et le clerc Estienne, avatar de l'enchanteur épique. Si le lecteur moderne cultivé identifie ces modèles, on peut se demander ce qu'il en est au XIV^e siècle : ces motifs faisaient-ils partie d'une matière narrative aux contours distincts ?

I. L'onomastique

¹ Le roman est inédit. Les citations sont faites à partir du manuscrit BnF. fr. 761, le plus ancien. On peut se référer au fac-similé de l'édition de 1584, qui donne un texte proche de ce manuscrit (Christine FERLAMPIN-ACHER et Nicole CAZAURAN, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996). Pour une datation et une approche du roman, voir Sarah V. SPILSBURY, « On the date and authorship of *Artus de Bretagne* », *Romania*, t. 94, 1973, p. 505-523 et « *Artus de Bretagne*: structure and unity », *Romania*, t. 97, 1976, p. 63-76.

² Voir Richard TRACHSLER, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen-Basel, A. Francke, 2000.

³ Dans *Studies in Medieval Literature. A Memorial Collection of Essays*, New York, Franklin, 1970, p. 114-ss.

⁴ « Traditional material in *Artus de Bretagne* », dans *The Legend of Arthur in the Middle Ages. Studies presented to A. H. Diverres*, Boydell and Brewer, p. 138-193.

⁵ Je dédie de travail à Bernard Guidot, que ses nombreux travaux sur la matière épique et en particulier le cycle de Guillaume d'Orange n'ont jamais retenu hors des chemins arthuriens, à la croisée des matières et des amitiés.

⁶ Comme le note R. Trachsler, le nom propre est un « marqueur de matière », *op. cit.*, p. 20.

Les noms propres sont bretons (plutôt continentaux, avec Nantes, la toponymie arthurienne traditionnelle étant discrète⁷) et orientaux (avec l'Inde ou le nom du père de l'héroïne, Emenidus, renvoyant au monde d'Alexandre), mais ils ancrent aussi l'histoire dans un espace supposé familier au lecteur⁸, ce qui est une caractéristique du roman de la fin du Moyen Âge (songeons à *Ponthus et Sidoine*, voire à *Perceforest*)⁹.

Certaines identités semblent de plus héritées des chansons de geste¹⁰, même si elles peuvent être inspirées par la réalité¹¹, comme Clamados et Ysambart. De nombreux noms paraissent ordinaires à S. Spilsbury (*ordinary*) : Raoul Brisebarre, Ticelin, Philippe, Gace¹². Ticelin est présent dans deux chansons de geste (*Auberi* et *La mort Garin*) et Raoul peut évoquer *Raoul de Cambrai*. Le nom de Nevelon (f. 42), absent des romans, est porté par d'assez nombreux personnages épiques, dans la *Chanson de Roland* ou dans la *Chevalerie Ogier. Fromont* (f. 47) est une figure de *La Chevalerie d'Ogier le Danois*¹³, tout comme *Josseran*. Même le cheval Afilé (f. 28v) circule du monde épique au roman d'Artus : il ne sera plus reconnu au XVIe siècle, l'éditeur de 1584 ayant transcrit Assile (fac-similé, p. 58).

Selon S. Spilsbury, les noms « sarrasins » du roman emprunteraient particulièrement aux chansons de geste. En fait, le terme *sarrasin* ne désigne pas habituellement dans notre récit les adversaires du héros (un cas particulier sera cependant étudié plus loin) : les ennemis sont les alliés du roi d'Inde, plus alexandrins que païens (il n'est fait référence à aucune altérité religieuse). De plus tous les personnages portant des noms évoquant les chansons de geste ne sont pas des ennemis d'Artus : Raoul est un compagnon fidèle. Par ailleurs, la tonalité épique de l'onomastique est commune à de nombreux adversaires, qu'ils soient

⁷ Le Sorelois et l'Orcanie ne sont pas arthuriens dans *Artus* : Sorelois se trouve près de l'Inde, l'Orcanie, près de Babylone (f. 11). Ce dépaysement contribue à l'interférence générique. L'Orcanie est un pays réputé pour ses chevaux dans *La Chevalerie Ogier* et on la trouve dans la *Chanson d'Aspremont* (voir A. de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe. VI. La Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1993, p. 25).

⁸ D'Argençon à Bigorre, en passant par Lyon.

⁹ Sur *Perceforest*, voir mon livre *Perceforest et Zéphir le luiton : approches d'un roman arthurien bourguignon*, à paraître chez Droz, 2010. On peut se demander si *Morival*, sur lequel le copiste du manuscrit BnF. fr. 761 trébuche, n'est pas en fait une erreur pour *Mormal*, vaste forêt du Nord de la France, réputée au Moyen Âge et recoupant en grande partie la *Selve Carbonnière* dont parle *Perceforest* : ce nom expliquerait qu'Artus se retrouve dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne, avides de collecter tout ce qui se rapporte de près ou de loin à leur territoire (Maubeuge, près de la forêt de *Mormal* est devenue bourguignonne en 1425). Un manuscrit d'*Artus* (Bruxelles, Bibliothèque royale, 9088) a été exécuté dans le Nord de la France, vers 1445-1450. Voir A. M. Legaré, « Les cent quatorze manuscrits de Bourgogne choisis par le comte d'Argenson pour Louis XV. Edition de la liste de 1748 », *Bulletin du Bibliophile*, 1998, p. 241-329, en particulier p. 258-259 et 301.

¹⁰ Pour des attestations, on se référera à André MOISAN, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, 1986.

¹¹ Le roman de la fin du Moyen Âge s'ancre parfois dans le réel au point de pouvoir se lire, au moins partiellement, comme un roman à clef, ce qui, dans le cas d'*Artus*, a étayé la datation par S. V. Spilsbury (art. cit., p. 117).

¹² Art. cit., p. 184.

¹³ C'est aussi le nom d'un fils de Mélusine chez Couldrette et Jean d'Arras.

exotiques ou non : dans le lignage du félon duc de Bigorre se trouvent un Fromont, un Ysambart, un Rollant (c'est un neveu f. 34v), qui ne sont ni païens ni originaires d'*Inde*. Les rubriques prennent souvent soin de nommer ces figures en amont du récit et de préciser leur lien de parenté avec le duc. Le nom fonctionne comme indice précoce, et l'importance du lignage dans la présentation confirme l'arrière-plan épique, tout comme la part accordée aux neveux. La rubrique du folio 47 présente Fromont, cousin germain du neveu du duc de Bigorre, dont le nom se retrouve dans *Jourdain de Blaye*, tandis que juste après, au folio 49, une autre rubrique introduit *monseigneur Ysembart le neveu au duc de Bigorre*. La tonalité épique des noms ne fait donc pas système (d'autant que certains adversaires, comme Jonas, ont des noms empruntés à d'autres réservoirs onomastiques) : elle ne permet pas de classer les personnages, et c'est pour cela qu'un nom épique, pour être compris comme celui d'un ennemi, doit être suivi du lien de parenté qui indique le camp auquel le guerrier appartient, en particulier lorsqu'il est question de la vendetta qui oppose les hommes d'Artus à ceux du duc de Bigorre. Un siècle plus tard, *Perceforest* construira de même autour de l'enchanteur Darnant un lignage à l'onomastique épique, alors même que ce roman se pose en préhistoire arthurienne.

Des remarques similaires peuvent être faites au sujet des toponymes, même si les exemples sont moins nombreux. Parmi les alliés de Florence, le roi de Valfondée joue un rôle important et porte un nom épique. Comme le rappelle André de Mandach, le toponyme Valfondée, qui viendrait de Valfonda de Santa Ana à quarante-huit kilomètres de Saragosse, est mentionné dans la geste de Guillaume, où des laisses en -ée le confirment. Dans le *Moniage Guillaume*, un sarrasin s'appelle Ragons de Valfondée, ce qui serait une altération de *Aragons de Valfondée, attestant la localisation en Aragon. Mentionné dans la *Chanson de Roland*, ce nom n'a pas été compris par le manuscrit d'Oxford (v. 3260)¹⁴, mais cette erreur de copiste ne doit pas masquer le fait qu'il est devenu fréquent dans les chansons de geste postérieures¹⁵ : il n'est pas étonnant de le retrouver dans *Artus*.

L'onomastique permet donc de mettre en évidence des interférences génériques sans qu'on puisse savoir si le lecteur de la fin du Moyen Âge faisait la différence entre les diverses matières. En revanche le *vilain* au levier qui vient en aide à Artus doit beaucoup à Renouart, tout comme Estienne emprunte à l'enchanteur d'épopée : ces réécritures, qui éclairent le rapport d'*Artus* à la matière de France, me semblent parodiques (sans dévalorisation

¹⁴ *La naissance et le développement de la chanson de geste, op. cit.*, p. 274-275.

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

cependant du modèle initial), et à ce titre jouer sur un décalage qui suppose que le lecteur différencie les matières.

II. Renouart

Artus, en chemin vers la Porte Noire, rencontre, *entre .II. montaignes [...] .I. grant paisant noir et velu, grant a desmesure et fort. Si portoit .I. levier a son col, et estoit lais et herapez*¹⁶ (f. 54v-ss). Le prototype de cette figure burlesque est le *vilain* du *Chevalier au Lion*. Il demande au héros qui il est : ce à quoi le chevalier répond, en écho à Yvain (v. 360-ss)¹⁷, qu'il cherche *aventure*. Comme le précise la dame de la loge, le rustre a pour rôle de guider les chevaliers vers l'épreuve, comme le personnage de Chrétien (f. 55) ; Baudouin rit en le voyant, prenant en charge le comique d'autant que le *vilain* vient de l'insulter (l'injure introduit le monde du vin et de la taverne), ce qui oriente la réécriture vers la parodie. Conduit par le *paisant*, Artus doit se battre contre un lion, à qui il sectionne la queue *rez a rez du du(re)reillon* : ce détail de la queue coupée et l'inversion du sort subi par la bête par rapport au modèle romanesque confortent une lecture parodique¹⁸.

Cependant le *levier* du vilain, qui reprend la massue du *Chevalier au Lion*¹⁹, permet aussi le glissement vers Renouart. Quand Baudouin reproche au *vilain* son manque de courtoisie, le monstre se met à rouler des yeux et lève son arme: si Artus ne l'avait pas arrêté, il aurait tué l'écuyer. Au lieu que ce soit le lion qui devienne le compagnon du chevalier comme dans le roman, c'est le *vilain* qui est promu, tout comme Renouart dans la geste. Le gardien des taureaux de Chrétien ne se sert guère sa massue et la revalorisation de celle-ci grâce à la référence au *tinel* de Renouart va de pair avec une promotion du *vilain*, qui n'est plus un simple indicateur comme dans le roman, mais devient le serviteur, puis le compagnon du héros : il lui trouve une nouvelle monture et l'emmène se restaurer dans le château où les géants avaient l'habitude de manger leurs victimes. Le *vilain* se substitue au lion pour suivre avec fidélité le héros et le nourrir. La nuit, il dort près de lui, et Artus le fait protéger, non sans tendresse, d'une couverture. Le couple formé par Renouart et Guillaume sert donc de modèle à Artus et son *vilain* (qui reste anonyme)²⁰.

¹⁶ Il s'agit d'une forme de *herupé*.

¹⁷ Ed. David HULT, Paris, Lettres Gothiques, 1994.

¹⁸ *Le Chevalier au Lion*, éd. cit., v. 3382-3383.

¹⁹ V. 291.

²⁰ Voir Rita LEJEUNE, « La naissance du couple littéraire Guillaume d'Orange et Rainouart au tinel », *Marche Romane*, t. 10, 1970, p. 39-60.

La substitution du modèle épique au modèle romanesque était peut-être annoncée en amont par l'adjectif *herupez*, particulièrement fréquent dans les chansons de geste (Gadifer le géant est *hurepez* dans *Le Moniage Guillaume* v. 6220)²¹. Elle est surtout confirmée en aval par la scène qui suit la rencontre. Artus et le *vilain* sont hébergés par un félon, Roger, cousin du duc de Bigorre, qui prépare un piège sous le lit du chevalier pour le faire tomber dans une fosse la nuit : quatre chaudières sont préparées pour faire bouillir les victimes (f. 56v). Le *vilain* sauve le chevalier²² et dans les cuisines il précipite les ennemis dans l'eau en criant : « *Ci a cuisine sanz sel !* »²³ Le piège a pour unique enjeu narratif l'insertion de cette référence culinaire, qui à la fois signale un discours parodique²⁴ et le modèle de Renouart²⁵. Rien de plus normal dès lors si le *vilain* se hâte de nourrir le héros au terme de leur première rencontre et s'il finit chambellan d'Artus (f. 57v).

Cependant le jeu sur les modèles, entre roman (le gardien des taureaux du *Chevalier au Lion*) et chanson de geste (Renouart de la geste de Guillaume), se déplace dans le dernier épisode où le *vilain* joue un rôle important avant de s'effacer, celui du tournoi d'Argence : il se fait héraut d'armes et reprend le cri du *Chevalier de la Charrette* : « *Or est venu qui l'aunera !* » (f. 64v)²⁶. Du cri que, tiré par le modèle de Renouart, il a poussé dans la cuisine au cri du héraut, la référence bascule à nouveau, cette fois de la geste au roman. Le héraut, qui dans le roman a droit à un portrait plutôt comique (v. 5537-41) et qui a perdu sa chemise à la taverne, n'est pas sans rapport avec Renouart, lui aussi décalé par rapport au monde chevaleresque et amateur de vin (au point de sombrer dans l'ivresse et d'oublier son *tinel* dans *la Chanson de Guillaume*²⁷). Que le récit passe d'une parodie du *Chevalier au Lion* à une reprise du *Chevalier de la Charrette* ne doit pas surprendre, les deux romans fonctionnant en

²¹ Cité par A. MOISAN, dans « Guillaume et Rainouart sous l'habit monacal : une rencontre singulière du spirituel et de l'humain », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, éd. Bernard GUIDOT, Annales littéraires de l'université de Besançon, diff. Les Belles Lettres, 1995, p. 102.

²² Il frappe un adversaire de son levier, *si roidement que la langue li sailli hors demi pié*.

²³ Plus haut dans le roman (f. 50-50v), avant même d'avoir rencontré le *vilain*, Artus et ses compagnons, assiégés, sont attirés par des odeurs de cuisine venues du manoir du duc : un échange humoristique a lieu entre les compagnons, Artus se proposant de mettre du sel dans la soupe. Finalement, ce sera par les cuisines que sera prise la forteresse. La *conjointure* des deux épisodes contribue à rapprocher le *vilain* et Artus.

²⁴ C'est le cas dans les *Merveilles de Rigomer* : voir Richard TRACHSLER, « Lancelot aux fourneaux », *Vox Romanica*, t. 52, 1993, p. 180-193 et Peter S. NOBLE, « Le comique dans *Les Merveilles de Rigomer* et *Hunbaut* », *Arthurian Literature*, t. 19, 2003, p. 82-83.

²⁵ Voir Gérard GROS, « Rainouart aux cuisines, ou : les enfances d'un héros » dans *Burlesque et dérision*, *op. cit.*, p. 111-122.

²⁶ *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Mario ROQUES, Paris, Champion, 1981, v. 5563. Voir Paule LE RIDER, « *Or est venu qui l'aunera*, ou la fortune littéraire d'un proverbe », dans *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, 1978, t. I, p. 393-409. L'édition de 1584 ne comprendra plus ce cri.

²⁷ Ed. François SUARD, Paris, Lettres Gothiques, v. 2718-ss.

paire et le tournoi de *Lancelot* se caractérisant par un comique fondé sur le détournement des codes²⁸ tout comme le lion d'*Yvain* donne lieu à des jeux parodiques et humoristiques.

Le modèle de Renouart me semble se retrouver non seulement dans le *vilain* mais aussi dans le monstre de Malegrape (f. 44v-f.45). Celui-ci porte un nom évocateur (il est doté de mauvaises griffes que le miniaturiste du manuscrit BnF. fr. 761 représente), mais rare dans la tradition romanesque, qui est peut-être à mettre en relation avec celui de *Valegrape*, le frère que Renouart combat longuement dans *Aliscans* dans les laisses 130 à 166. *Valegrape* prend en effet aussi les formes *Malguipe* (éd. Cl. Régner, Paris, Champion, 1990, rédaction A, v. 6391) et *Walegrape* (v. 4553), qui suggèrent que *Malegrape* a pu circuler²⁹. Le monstre d'*Artus* est armé d'une massue tout comme *Valegrape*, *cil a la perche*, a un *croc*. Le combat de Renouart et son frère dans *Aliscans* a pu impressionner l'auteur³⁰. A la fin de cet épisode, il est par ailleurs question de Grishart d'Outre l'Ile Perdue (v. 6674-ss), un allié de *Valegrape*, qui a pour sœur Flohart armée d'une faux (v. 6723-ss), et pour fille Guinehart la bossue, mangeuse de chair d'homme crue (l. 6675-ss). Or ce nom d'Ile Perdue se retrouve dans *Artus*, dans un tout autre contexte certes (avec une comtesse de l'Ile Perdue), tandis qu'*Artus*, guidé par le *vilain*, combat un géant portant un *tinel* et une géante anthropophage armée d'une *grant faus [...] esmolue* (f. 56). Le combat de Renouart contre son frère *Valegrape* me semble expliquer le nom du monstre de *Malegrape* d'une part et servir d'autre part d'arrière-plan au combat entre *Artus* et les géants de la Porte Noire (même si cette représentation est en grande partie topique). Dans ces deux cas (*Malegrape*, le géant et la géante), *Artus* s'est substitué à Renouart, qui par ailleurs inspire le *vilain*, ce qui attesterait d'une double lecture du géant d'*Aliscans*, qui d'une part permettrait de revigorer un modèle chevaleresque un peu fatigué en servant de modèle à *Artus* (dans la mesure où les adversaires du chevalier sont inventés à partir de ceux de l'homme au *tinel*), et d'autre part donnerait lieu à une lecture burlesque en réapparaissant sous la forme du *vilain*³¹.

²⁸ Voir mon article « Les tournois chez Chrétien de Troyes : l'art de l'esquive », dans *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, éd. Danièle QUERUEL, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 161-189, en particulier p. 184.

²⁹ *Malegrape* ne déparerait pas au milieu des *Agrapart* et *Harpin* païens des chansons de geste, et je me demande si la forme première du nom porté par le frère de Renouart n'est pas plus *Malegrape* que *Valegrape*: son *croc* (v. 6394), qui double le *tinel* de son frère, justifierait ce nom, alors que *Valegrape* me paraît moins significatif. Cependant on peut aussi penser que le nom original est *Valegrape*, et que, ne parlant pas immédiatement à l'imaginaire, celui-ci a été « banalisé » par certains copistes sous la forme *Malegrape*.

³⁰ Cet épisode particulièrement important a été choisi pour illustrer la couverture du volume *Burlesque et dérision*, *op. cit.*

³¹ Cette présence burlesque de Renouart dans *Artus* ne surprend pas. Le volume *Burlesque et dérisions dans les épopées de l'Occident médiéval* lui consacre une partie entière. Par ailleurs cette double lecture du personnage corrobore la conclusion que propose dans ce même volume G. Gros en proposant de nuancer la pertinence d'une lecture burlesque de Renouart (p. 122).

Le *vilain d'Artus*, qui reste anonyme, doit beaucoup à Renouart : point besoin d'un nom propre pour signaler la matière de France, la reprise étant certainement claire pour le lecteur du XIV^e siècle du fait de la notoriété du compagnon de Guillaume. De même Estienne l'enchanteur porte un nom qui ne permet pas l'identification d'une matière : il renvoie lui aussi à des modèles épiques très voyants.

III. Estienne et l'enchanteur d'épopée

Le clerc Estienne est une figure complexe et particulièrement originale. Si la référence initiale d'*Artus* à la matière arthurienne pourrait laisser imaginer qu'il doit à Merlin, il n'en est rien. En fait, Estienne tient de l'enchanteur larron des chansons de geste : il connaît les herbes (et peut s'en servir pour noircir les visages) ; il sait entrer par magie dans un espace clos, se téléporter pour entrer dans les cités adverses et jouer les espions. Ayant lu dans *ses livres* qu'*Artus* était en difficulté, Estienne *se fist porter tantost en la sale* où se trouve celui-ci : il le surprend en lui mettant la main sur l'épaule. Pour mettre l'armée ennemie en difficulté, le clerc déclenche des tempêtes, *.I. si grant estorbeillon et si fort qu'il rompoit cordes et mas et tentes et brisoit loges et brisoit trez* et provoque une fumée qui rend l'ennemi couard (f. 50v)³².

Parmi les enchanteurs larrons, Maugis sert plus précisément de modèle à Estienne. La situation générale rappelle de loin celle de *Renaut de Montauban* : à la place des vassaux révoltés contre Charlemagne, une fille, Florence, se rebelle contre son père qui veut la marier contre son gré. Maugis joue quelquefois les saltimbanques ou les enchanteurs de cour³³, Estienne amuse l'assistance en faisant surgir au cours d'un repas de somptueux entremets³⁴. Pour venir en aide à Florence et contraindre le roi à faire la paix, Estienne endort celui-ci dans son lit, ainsi que les douze pairs³⁵, *si [...] que les peust tous despouiller*³⁶ (f. 113v-117). Dans *Renaut de Montauban*, Maugis enchante l'armée, enlève Charlemagne, le ramène au château et l'installe dans un lit où il reprend conscience³⁷. Un détail commun conforte peut-être

³² Voir mes articles «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 et «Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195.

³³ Voir Philippe VERLEST, « Le personnage de Maugis dans *Renaut de Montauban* (versions rimées traditionnelles) », *Romanica Gandensia*, t. 18, 1981, p. 77.

³⁴ Il fait apparaître une fontaine entourée de buissons de fleurs, deux cents *valets* et autant de sonneurs de trompes, un jeune homme, près d'une aubépine où chante un rossignol (f. 120).

³⁵ Ces personnages signalent la matière épique.

³⁶ Ce détail n'a pas de conséquence dans le texte, mais active le modèle de l'enchanteur larron et prépare le lecteur à identifier le modèle de Maugis.

³⁷ Ed. Jacques THOMAS, Genève, Droz, 1989, laisse 228.

l'hypothèse de l'emprunt : dans les deux textes l'enchanteur fait allumer des cierges devant la couche royale.

La scène où Artus et ses compagnons, grâce à Estienne, prennent l'apparence de *Sarrazin* pour rejoindre Florence dans son château assiégé par l'Empereur d'Inde (f. 123v) renvoie cependant non tant au modèle de Maugis, malgré le goût de celui-ci pour les déguisements, qu'à *Guillaume d'Orange*. L'emploi du terme *Sarrazin*, rare dans le roman, signale l'arrière-plan épique. La scène est traitée sur le mode comique ; Estienne, qui connaît la langue de l'ennemi, est pris, dans un quiproquo savoureux, pour le sénéchal du *soudan*, dont il porte les armes ; la peur de Florence et des siens, qui n'ont pas reconnu Artus et ses compagnons, les moqueries de l'empereur d'Inde, qui se rit du teint de *cordouan* du héros, le jeu des chevaliers qui, profitant de l'incognito, mettent à l'épreuve gentiment et avec succès la fidélité de leurs dames, les réticences de Brisebarre, qui n'apprécie guère de porter un tel déguisement et qui voyant ses mains noires en se désarmant, s'énerve de leur couleur, faisant rire toute l'assistance, sont l'occasion de notations légères. Estienne, pour rassurer les assiégés, se propose comme mercenaire et explique qu'ils sont des païens convertis et qu'ils ont été baptisés à Saint Denis en présence du roi de France : on ne saurait mieux dire que la matière de France n'est que déguisement, parodie. Le modèle est Guillaume, qui se déguise en marchand dans le *Charroi de Nîmes* et en sarrasin dans la *Prise d'Orange*³⁸. Si le motif se trouve aussi dans les romans, en particulier arthuriens³⁹, l'intertexte épique est le plus pertinent, parce qu'il entre en résonance avec les avatars de Renouart et permet d'inscrire *Artus de Bretagne* dans le sillage du cycle de Guillaume d'Orange, et parce qu'il combine à la fois les retrouvailles avec l'aimée et la rencontre avec les Sarrasins⁴⁰.

La matière de France est donc aussi importante que la Bretagne arthurienne dans *Artus* : le héros est doté de compagnons, comme le *vilain* ou Estienne, qui doivent beaucoup aux intertextes épiques. La forte présence d'une onomastique tirée des chansons de geste, ne faisant pas système mais créant une ambiance, alertant la vigilance du lecteur et activant les modèles, incite à reconnaître des motifs épiques plus développés derrière des figures que leur nom ou leur anonymat ne rattachent à aucune matière, dans des scènes volontiers

³⁸ Voir François SUARD, « Le motif du déguisement dans quelques chansons du cycle de Guillaume d'Orange », *Olifant*, t. 7, 1980, p. 343-358.

³⁹ Voir Anita GUERREAU-JALABERT, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Droz, 1992 (motif K1821.2).

⁴⁰ Voir Damien DE CARNE, « Toilette et reconnaissance. Typologie d'un motif littéraire (XIIe-XVe siècle) », dans *Laver, monder, blanchir. Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 117-134.

humoristiques et burlesques : la dimension parodique me paraît vraisemblable, qui autorise à conclure que les intertextes pouvaient être identifiés, ou du moins que la matière en jeu était reconnaissable (même s'il n'est pas toujours facile de cibler un texte précis). Le lecteur du XIV^e siècle, ou du moins l'auteur et le lecteur qu'il se construit, ne confondaient pas les matières : les interférences étaient d'autant plus sources de plaisirs littéraires que les matières étaient perçues dans leur spécificité. Une parodie ciblant globalement la matière de France est vraisemblable, même si certaines reprises sont précises et laissent supposer que les réécritures visent précisément un texte, un passage, en particulier autour de Maugis et de Guillaume d'Orange, dont la notoriété est certaine. La chanson de geste n'est cependant pas parodiée sur le mode de la mise à distance critique : elle renvoie plutôt à une vitalité heureuse, seule peut-être à même de sauver le roman de l'endormissement qui s'emparait déjà du roi Arthur au début du *Chevalier au Lion*.

Christine FERLAMPIN-ACHER
Université Rennes 2, CELAM-CETM