

Interpolations et extrapolations : études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien ”

Christine Ferlampin-Acher

▶ **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. Interpolations et extrapolations : études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien ”. Arthur après Arthur : la matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien, de l'intertextualité au phénomène de mode / sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, Presses universitaires de Rennes, pp.137-156, 2017, 978-2-7535-5268-5. hal-01627659

HAL Id: hal-01627659
https://hal.science/hal-01627659

Submitted on 2 Nov 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Interpolations et « extrapolations » : études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien

Christine FERLAMPIN-ACHER

« Interpolations et « extrapolations » : études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien », dans *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 137-156.

Mis à part dans les lais, qui ne constituent plus un genre productif à la fin du Moyen Âge, la matière arthurienne s'inscrit aux XII^e^ et XIII^e^ siècles dans des textes relativement longs, qui par ailleurs tendent, dès Chrétien de Troyes avec *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion*, à constituer des ensembles narratifs plus larges, partageant le même chronotope, voire entrelaçant leur chronologie. Les continuations du *Conte du Graal* et les cycles en vers ne font qu'accentuer la tendance de la matière arthurienne à former des massifs narratifs amples. Si l'on considère les attestations arthuriennes dans l'ensemble de la littérature tardive, on note, en revanche, une tendance à la réduction des mentions. Les héros arthuriens sont souvent des références, des modèles de prouesses ou d'amour courtois ; ils appartiennent au passé et la mention tend à se réduire à un nom et une plus ou moins brève notation. La notation arthurienne tend à se figer, à ne retenir que quelques personnages particulièrement exemplaires (Lunete, par exemple, est oubliée), dont on n'évoque qu'un trait ou auxquels on n'associe qu'une aventure (le combat contre le lion par exemple). La matière arthurienne, comme l'a montré R. Trachsler, se fragmente pour donner de brèves mentions, dans les armoriaux ou les références aux Neuf Preux[1], trouve sa place dans des comparaisons, des listes onomastiques, ou de très brefs résumés, tandis que son investissement sémantique s'appauvrit : l'ambiguïté des personnages, qui garantit leur viabilité narrative, le *sen* associé au texte, les enjeux idéologiques, se réduisent, tandis que la référence arthurienne se fait ponctuelle. Cette réduction, tant poétique que sémantique, ne doit cependant pas masquer que pour le lecteur l'épaisseur des références arthuriennes peut varier en fonction de ses compétences propres, et que pour un amateur comme Amédée de Savoie[2], un simple nom éveille un univers de fiction particulièrement touffu, alors que pour d'autres il ne suscitera que quelques associations vagues.

Cet amincissement de la matière arthurienne, apparaît aussi dans le fait qu'elle est souvent épisodique. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* date des XV^e^ et XVI^e^ siècles l'apparition du terme *episodie* au sens d'« action accessoire qui ne se rattache pas rigoureusement au sujet » (vol. 3, p. 228), mais ne donne pas de référence. Le dictionnaire de Godefroy n'apporte pas d'éclaircissement et les mentions figurant dans le dictionnaire de Huguet concernent Agrippa d'Aubigné. Si le terme « épisode », d'origine grecque, est certainement plus renaissant que médiéval, nous le retiendrons pour désigner dans un récit une solution de continuité, affectant la *dispositio*, qui peut prendre la forme d'une rupture de la linéarité chronologique et d'un changement (complet ou partiel) de l'univers fictionnel, et provoquer un micro-récit, marqué par des indices de clôture (qui sont aussi des marques de rupture) et témoignant de l'artifice poétique de la construction.

Perçue comme littéraire et fictionnelle, la matière arthurienne donne lieu à la fin du Moyen Âge plus souvent à des épisodes qu'à des œuvres entières. Déjà au XIII^e^ siècle existait une tension entre les sommes arthuriennes, démesurées, visant à dire la totalité du monde, et

[1] Voir TRACHSLER R., *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 1996, p. 313-352.

[2] Voir FERLAMPIN-ACHER C., « Livres et lecteurs : *Artus de Bretagne*, un best seller ? », à paraître dans les actes du colloque *Livres et lecteurs*, organisé par Emese Egedi-Kovacz, Budapest, Université Eötvös Lorand, Collège Eötvös Jozsef, 23-26 octobre 2015.

les romans épisodiques, centrés sur quelque aventure (de Gauvain par exemple), et les vastes sommes en prose, comme le *Tristan*, avaient tendance à produire, en leur sein, des unités narratives plus brèves, proches de la nouvelle[3], en particulier à la faveur de l'entrelacement. L'interpolation poétique (c'est-à-dire pratiquée par l'auteur, au moment de la création) s'inscrit dans la continuité de la pratique de l'interpolation par les copistes et a été favorisée, pour ce qui est de la matière arthurienne, par l'entrelacement[4]. L'insertion d'épisodes arthuriens hors contexte arthurien après 1270 a été préparée à la fois par la pratique épisodique à l'intérieur de textes arthuriens au XIII^e^ siècle et l'essor du genre de la nouvelle à la fin du Moyen Âge, sans oublier la vogue précoces des épisodes arthuriens dans quelques chansons de geste[5] : la tendance de la chanson de geste à intégrer des éléments culturels divers a favorisé très tôt l'intégration d'épisodes arthuriens. La pratique épisodique, qui caractérise semble-t-il toutes les matières à la fin du Moyen Âge, se dessine peut-être plus tôt pour la matière arthurienne, du fait de l'insertion précoce d'épisodes bretons dans les chansons de geste.

Quoi qu'il en soit de l'histoire de la construction épisodique, qui reste à faire, cette pratique n'est pas une nouveauté après 1270 : c'est plutôt une tendance qui s'accentue et dont la diversité n'a peut-être pas toujours été mesurée, même si les travaux de R. Trachsler en ont montré de nombreux aspects[6]. Si l'interpolation arthurienne dans les textes épiques, sous forme en particulier du séjour en Avalon, a souvent retenue l'attention, l'étude de trois cas, éloignés dans le temps et pris dans des œuvres poétiquement très différentes, rend compte du fait que l'insertion arthurienne est durable et qu'elle donne lieu à des créations originales (ce qui invite à relativiser l'idée que cette matière ne serait plus productive littérairement) : dans *Laurin* (roman en prose de la deuxième moitié du XIII^e^ siècle, appartenant au cycle des Sept Sages de Rome (relevant donc plutôt de la matière de Rome) et ne figurant jamais isolé dans les manuscrits mais toujours dans des formations cycliques), dans *Sone de Nansay* (roman « autonome », en vers, des années 1280) et dans *Aquilon de Bavière* (récit épique en prose franco-italienne, vers 1379-1407), la matière explicitement arthurienne (signalée par l'onomastique) se détache nettement et devait être perçue en rupture avec son contexte par le lecteur. Entre les romans en prose et en vers des années 1260-1280 et la chanson franco-italienne en prose de la fin du XIV^e^ siècle, l'écart est temporel et poétique. Dans *Laurin* l'épisode arthurien se détache sur un récit relevant plutôt de la matière de Rome : *Sone* est un roman d'aventure, peu marqué quant aux matières, mais posant, dans son prologue en prose, le héros comme ancêtre du Chevalier au Cygne, il se rattache, de façon lâche et généalogique, à la matière de France, tout comme *Aquilon de Bavière*, dont le héros est le fils du duc Naime. Dans ces trois cas, la matière arthurienne se perçoit deux façons : soit par opposition à la matière « ambiante » (changement de marques de matières), soit parce qu'elle est ostensible alors que le reste du récit est peu marqué quant aux matières (présence de marques de matières / absence de marques de matières). La matière de France est explicite et primordiale dans *Aqui-*

[3] Voir MORA F., « La tentation de la nouvelle dans le roman en prose du XIII^e^ siècle : l'épisode du compagnonnage d'Eugenés et de Galaad dans la version brève du *Tristan en prose* », *in* J. LECOINTE, C. MAGNIEN, I. PANTIN et M.-C. THOMINE (dir.), *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance), 2002, p. 25-37.

[4] Sur l'entrelacement, voir en particulier CARNE (DE) D., *Sur l'organisation du* Tristan en prose, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge), 2010. L'entrelacement fait partie de ces indices, qui, quand ils sont sans ancrage onomastique, ont une coloration arthurienne difficile à évaluer, mais vraisemblable : Rabelais et les *Amadis* en feront encore un usage qui laisse penser que dans la durée l'entrelacement a été perçu comme un marqueur de matière arthurienne.

[5] Voir dans le présent volume les articles de Dominique Boutet et François Suard, ainsi que BOUTET D., « Au-delà et autre monde : interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII^e^-XV^e^ siècle) », *in* C. FERLAMPIN-ACHER et D. HÜE (dir.), *Le monde et l'autre monde*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 65-78.

[6] Voir *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, Francke (Romanica Helvetica), 2000.

lon, secondaire et quasiment paratextuelle dans *Sone*, qui, comme le constate R. Trachsler, relève plutôt du roman d'aventures[7].

Par ailleurs, si le procédé interpolatoire, bien identifié, est souvent commenté, la technique qui consiste à insérer, au début ou à la fin d'un texte, un épisode (qui, bref, ne constitue pas une suite ou une continuation), et que je propose de nommer « extrapolation » (*extra* : hors de), semble plus rare. L'interpolation, que les médiévistes mettent à contribution à la croisée de la philologie et de la poétique[8], comme l'extrapolation, font partie de ce que Richard Saint-Gelais étudie parmi les « expansions[9] ». Le procédé qui consiste à coller un épisode arthurien au début ou à la fin d'un récit qui n'est pas arthurien, est à l'œuvre, comme l'a fort bien analysé N. Chardonnens, dans le roman de *Perceforest*, qui commence par une traduction partielle de l'*Historia Regum Britanniae* et se termine sur un raccord avec la matière arthurienne du Graal[10]. Sous sa forme la plus réduite, cette technique est représentée par la mention « *aprés la mort le roi Artu* » qui ouvre des récits comme *Artus de Bretagne* ou *Clériadus et Méliadice*[11]. Deux exemples (la *Chanson de Roland*, *Eledus et Serene*) permettront d'analyser les problèmes que pose l'extrapolation arthurienne dans des textes non arthuriens tardifs (extrapolation amont, au début du texte, dans le manuscrit de Lyon (fin XIII^{e} – début XIV^{e} siècle) de la *Chanson de Roland*, extrapolation aval, en fin de texte, dans *Eledus et Serene*).

Laurin

Dans *Laurin*, le héros, fils du sénéchal de Rome, change de cadre à un moment de son histoire et va en Angleterre, à la cour d'Arthur, où il a des aventures arthuriennes[12]. L'ampleur de ce récit (p. 161-250) est telle que Thierry Delcourt a intégré *Laurin* à son étude de la littérature arthurienne[13]. Le problème se pose de définir la matière « première » de ce texte d'une part, et d'autre part de cerner à partir de quelle proportion une matière constitue la matière « première » d'un texte hybride. Cependant il ne faut pas considérer *Laurin* isolément : aucun des 9 témoins manuscrits ne le conserve seul[14] et *Laurin* est toujours copié soit avec l'ensemble du cycle, soit *Les Sept Sages* et *Marques*, soit *Cassidorus* et *Marqués*, soit, dans un cas, *Marques* seul. Resituées dans ces ensembles plus vastes, qui correspondent à

---

[7] *Disjointures-Conjointures…*, *op. cit.*, p. 112-116. Pour R. Trachsler, un texte n'appartenant à aucune matière comme *Sone* est d'autant plus accueillant au « pèlerinage littéraire », qui est une forme interpolée. Il n'en demeure pas moins que les chansons de geste ont très tôt pratiqué l'interpolation arthurienne, à la faveur de ce que D. Boutet définit comme leur tendance holistique : l'ancrage précis dans une matière a favorisé l'interpolation largement autant que la neutralité.

[8] Voir COMBES A., SZKILNIK M. et WERNER A.-C. (dir.), *Le texte dans le texte. L'interpolation médiévale*, Paris, Garnier, 2013.

[9] SAINT-GELAIS R., *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Editions du Seuil (Poétique), 2011, p. 71*sq.*

[10] *L'autre du même : emprunts et répétitions dans le "Roman de Perceforest"*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2015.

[11] Voir l'article de Michelle Szkilnik dans le présent volume.

[12] Voir FERLAMPIN-ACHER C., « *Laurin* : *li contes de Bretagne* sont *sage et de sens aprendant* ? » communication au colloque « La notion de matière littéraire au Moyen Âge », colloque organisé par le CESCM (Poitiers) et le CELLAM (Rennes 2), les 12 et 13 mars 2015 (Poitiers) et 21 et 22 mai (Rennes), par C. FERLAMPIN-ACHER et C. GIRBEA, parution prévue aux Presses Universitaires de Rennes. Le texte de *Laurin* se lit dans *Le roman de Laurin, fils de Marques le sénéchal*, éd. L. THORPE, Cambridge, Heffer (University of Nottingham Research Publications), 1958.

[13] *La littérature arthurienne*, Paris, Presses Universitaires de France (Que Sais-je ?), 2000, p. 93.

[14] Voir THORPE L., *"Le roman de Laurin, fils de Marques le sénéchal" : A First Contribution to the Study of the Linguistics of an Unpublished Thirteenth-Century Prose-Romance*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1950, chap. III. Il faut ajouter à cette liste les quatre miniatures conservées à Reims, Musée des Beaux-Arts, cadre 882, qui illustraient *Kanor*, *Marqués* et *Laurin.*

l'expérience de lecture médiévale, les aventures en Bretagne de Laurin constituent bien un épisode, isolé par une rupture narrative et des lettrines, et en rupture avec la matière la plus largement représentée dans le texte, celle des Sept Sages romains, liée à la matière antique par son cadre spatio-temporel et son enjeu moral[15]. Par ailleurs, le début et la fin de *Laurin* renvoient clairement à la matière de Rome : *Ci commence li livres de l'empereur Fiseus […] selon la loy de Romme* (p. 1) ; *li empereres de Romme et cilz de Costantinople […] Cil fine li livres de Marques le seneschal de Romme et de Laurin son filz empereeur de Coustantinople* (p. 386). *Laurin*, malgré l'ampleur de l'épisode qui se déroule en « Bretagne », n'est pas arthurien.

Dans la partie qui raconte les aventures anglaises du héros (p. 161-250), l'interpolation entretient un rapport variable avec la matière arthurienne. C'est seulement dans cette partie que le texte présente des formules d'entrelacement (p. 161, p. 183, p. 250) qui en renforcent la coloration arthurienne. L'on reconnaît des héros traditionnels (dont, le premier, dès le début, Baudemagu, puis Gauvain, Mordret, Claudas, Artus, Perceval, Lancelot….), ainsi que des motifs (du tournoi au chemin qui bifurque, de la demoiselle à aider à l'incognito) qui ne peuvent être référés à aucun texte précis. Le récit propose aussi une réécriture intertextuelle aisément identifiable de l'épisode du tournoi allégorique opposant des chevaliers blancs et des chevaliers noirs dans *La Queste del Saint Graal*[16]. On relève de plus une citation, parfaitement fidèle, du début de la *Queste del Saint Graal* (p. 363), qui est si habilement menée qu'elle n'a guère été remarquée par la critique[17] : après que Laurin a vaincu Lancelot lors de l'épreuve de l'épervier (qui rappelle *Erec et Enide*) à Wincestre (p. 367), la citation du tout début de la *Queste* raconte l'arrivée à la cour d'une demoiselle qui demande à Lancelot de la suivre et leur départ. La suite, sur sept folios, annule complètement tout ce que l'allusion à *Erec et Enide* et la citation pouvaient avoir d'arthurien : si dans la *Queste* on apprenait que Lancelot a un fils, ici on a des nouvelles du fils de Laurin, Cassidorus (dont il n'est pas question en contexte, mais qui donnera lieu à une continuation), avant que le texte ne renoue avec les aventures de Laurin, de son père, novice à Saint Jean de Latran, et propose des péripéties qui permettent à Marques de retrouver sa femme. La citation de la *Queste*, qui dans la source arthurienne conduit le lecteur à suivre Lancelot vers Galaad, permet ici, au contraire, de renvoyer Lancelot hors champ et de suivre Laurin et les siens, dans un cadre espagnol et méditerranéen, qui n'a plus rien de breton. La citation de la *Queste* permet une christianisation de la matière de Rome, jusqu'alors antique et païenne, dans un contexte désarthurianisé et surtout sans Graal.

Par ailleurs, à partir de là, après une formule d'entrelacement (p. 250), l'histoire quitte le cadre breton, et marquée par l'entrelacement, l'interpolation prend fin à cet endroit. Cependant le récit, sur une centaine de pages, propose un va-et-vient entre Espagne, Constantinople et Bretagne, à l'occasion duquel, par exemple, les chevaliers de la Table Ronde combattent des Carthaginois : la matière arthurienne, qu'il s'agisse des personnages ou des motifs, passe au second plan, sans pour autant s'effacer complètement ; elle est tout au plus décolorée (et perd en particulier le marqueur qu'est l'entrelacement). Il est question de guerres, de sièges, dans une Espagne qui rappelle celle de la croisade, dans un récit où se brouillent les horizons d'attente. Si le va-et-vient des chevaliers bretons entre Angleterre et Espagne pouvait laisser

[15] Voir mon art. cité note 11.

[16] *Laurin*, éd. citée, p. 211-224 ; *La Queste del Saint Graal*, éd. A. PAUPHILET, Paris, Champion, 1980, p. 140-143.

[17] Voir mon art. cité. On notera que R. COLLIOT a remarqué la proximité des deux textes, en la sous-estimant quelque peu et sans en questionner les enjeux (« Lancelot-guerrier d'après le *Roman de Laurin* », *in* D. BUSCHINGER et M. ZINK (dir.), *Lancelot-Lanzelet : hier et aujourd'hui, pour fêter les 90 ans d'Alexandre Micha*, Greifswald, 1995, p. 101-109, en particulier p. 108. On pourra parler d'« implicitation » avec G. TONIUTTI (*Pour une poétique de l'implicitation*. Cristal et Clarie *ou l'art de faire du neuf avec de l'ancien*, Lausanne, 2014). Voir mon art. cité « *Laurin…* ».

penser qu'il y aurait fusion entre les matières, le texte réserve l'entrelacement, la citation et les motifs arthuriens à l'interpolation, qui se déroule en Bretagne : il y a adéquation entre l'espace convoqué, les motifs, les procédés d'écriture et le corpus intertextuel (c'est dans la partie interpolée que se trouvent la citation et les reprises de Chrétien de Troyes et de la tradition arthurienne en prose). Si quelques chevaliers peuvent passer d'un espace à l'autre, le texte maintient l'adéquation entre le cadre arthurien, les topoi arthuriens, l'entrelacement, l'intertextualité arthurienne : on ne trouve en revanche pas en Espagne ou à Constantinople de reprise intertextuelle de Chrétien ou de formule d'entrelacement. La matière arthurienne était perçue comme un ensemble cohérent et insécable, qui ne pouvait dès lors être introduit que sur le mode de l'interpolation, qui marginalise et concentre les indices sans brouiller les horizons.

Sone de Nansay

A peu près à la même époque, *Sone de Nansay* présente aussi des épisodes arthuriens, dans un contexte tout à fait différent, qui n'est pas cyclique et qui n'est pas fortement marqué quant à la matière. Cette œuvre, très originale comme l'ont montré les nombreux travaux de son éditeur, Claude Lachet, est un « roman de son temps », « novateur », « encyclopédique », un « creuset où se mêlent de multiples genres[18] », qui, en reprenant le Graal et le tenant à l'écart, met en cause l'excès de l'amour courtois. Dans ce récit l'onomastique arthurienne est absente, sauf dans trois épisodes, qui confinent la matière de Bretagne dans l'insularité (mais sans recourir pour autant à Avalon et aux fées), dans l'Île de Galoche, où se trouve le Graal, et l'Île Carrée. D'abord a lieu la visite au château du Graal. Sone doit combattre contre un géant saxon, en soutien au roi de Norvège. Celui-ci l'emmène dans l'Île de Galoche pour le placer sous la protection de Dieu. Sone se confesse à l'abbé, qui lui raconte la vie de Joseph d'Arimathie. Ce « pèlerinage littéraire[19] » constitue une digression. La rupture que constitue l'apparition du monde du Graal dans un récit jusqu'alors non arthurien est lissée (« interpoler » vient de *polire* qui signifie « polir ») par la fiction de la navigation qui abolit les frontières terrestres. Le récit de l'abbé constitue une entité isolée, poétiquement insulaire ; la rétrospection introduit et en même temps atténue la rupture de la temporalité en établissant un lien entre le locuteur et ce qui est narré. La tradition graalienne est détournée, l'auteur inventant la venue de Joseph en Norvège, où il chasse les Sarrasins, succède au roi et épouse la princesse, qui, quoique baptisée, reste païenne au fond de son cœur. Dieu punit alors Joseph en le blessant « es rains et desous » (v. 4775) : il sera appelé le roi Pêcheur. Un chevalier arrive et le soigne : Joseph retrouve sa bravoure, massacre à nouveau des Sarrasins et en mourant institue treize moines pour garder dans le château les reliques de la Croix, du Graal et de la Lance (v. 4271-4971). Cet épisode donne de l'histoire du Graal une version divergente de la tradition en la déplaçant vers le Nord et en confondant en une seule figure Joseph et le Roi Pêcheur : on a là une contre-fiction[20], qui contredit le mouvement historique de la *translatio*. L'île n'est pas Avalon, et son nom ne peut qu'étonner le lecteur. L'hapax onomastique, Galoche, lui évoque-t-il une chaussure, d'un nom bien prosaïque pour un lieu si chargé spirituellement ? Résonne-t-il en écho à Galles (et renvoie-t-il alors à l'espace arthurien traditionnel ?), à Galaad, héros du Graal, à « galee », qui désigne un navire, appelé aussi *vaissel*, ce qui prendrait à contre-pied le saint *vessel* ? Rien ne permet de répondre et tout dépendra des compétences du lecteur. Arthur et la Table Ronde sont soigneusement tenus à l'écart : le chevalier

[18] *Sone de Nansay*, éd. C. LACHET, Paris, Champion (Classiques français du Moyen Âge), 2014, cit. p. 115*sq.* Voir LACHET C., *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII^e siècle*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge), 1992, et TRASCHLER R., *Disjointures-Conjointures…, op. cit.*, p. 112*sq.*
[19] L'expresssion est de R. TRASCHLER, *Disjointures-Conjointures…, op. cit.*, p. 112*sq.*
[20] SAINT-GELAIS R., *op. cit.*, p. 163*sq.*

grâce à qui Joseph est guéri reste anonyme. Cette absence, dans un épisode caractérisé par un imaginaire de la somme, avec la mention de nombreuses merveilles naturelles et architecturales, surprend. La fusion de Joseph et du roi Pécheur en une figure unique, dans le Nord, s'explique-t-elle par la réputation des eaux poissonneuses et l'importance de la pêche dans cet espace (v. 4805-4819) ? A nouveau la lecture qui serait faite du Graal serait bien prosaïque. Quant à la guérison du roi Pécheur, enjeu d'une littérature profuse, elle est ici escamotée en un vers : « Tant c'uns chevaliers l'ot sané » (v. 4826). Ainsi se trouve annulée toute la tradition romanesque de la quête du Graal : finies les hésitations quant à l'identité du quêteur du Graal, balayées par un anonymat efficace. Le déplacement du Graal entraîne celui du royaume de Logres. Arthur étant absent, « Lorgres » devient dans *Sone* le nom de la terre de Joseph, déserte tant que celui-ci a été blessé, et désormais nommée Norvège (v. 4842-4862). Si Joseph a changé de nom, tout comme Lorgres (Logres / Norvège) – et le texte souligne ces changements –, ce n'est pas le cas du Graal, « qui jadis fu grealz nommés. / Encore est il nommés grealz » (v. 4888-9). La permanence du Graal, qui n'est pas remonté au ciel comme dans *La Quête*, propose un scénario alternatif. Désormais conservé dans « un vaissiel d'ivoire / Qui fu tailliés a mainte ystoire » (v. 4902-3), c'est à la fois une relique, et un objet littéraire, lié à de nombreuses « *ystoire »*, peut-être celles-là même qu'il annule.

Si la littérature arthurienne à la fin du Moyen Âge se désintéresse du Graal, dont tout a peut-être été dit dans le cycle du *Lancelot Graal* que l'on continue à copier et enluminer somptueusement[21], *Sone* constitue une exception remarquable, dans la mesure où il réutilise le saint *vessel*. Cependant, comme le montre Claude Lachet[22], trois visites à l'Ile du Graal suffisent à épuiser le motif (v. 4369-4968, v. 16915-17114, v. 17891-17970). Le premier séjour est l'occasion de réinventer l'histoire du Graal en la déplaçant au Nord, le second promeut le héros, qui devient nouveau roi du Graal, le troisième, très bref, permet d'assurer la descendance, le fils de Sone étant couronné. Le Graal joue un rôle central dans le premier épisode ; dans le second il est une relique parmi d'autres ; dans le troisième les reliques ne sont pas plus sorties et le Graal n'est même pas mentionné. *Sone* propose une récupération continentale du Graal (Sone étant l'ancêtre du Chevalier au Cygne), et pour ce faire, disjoint le Saint Vessel de la matière arthurienne (trop anglaise) et christianise et historicise l'étrange roi pêcheur, désormais identifié avec Joseph d'Arimathie. Le Graal est bien préservé, mais au prix d'une délocalisation, d'une désarthurianisation et finalement d'une banalisation qui le réduit au statut de banale relique qu'on ne sort même plus.

De fait, ce n'est pas dans l'île de Galoche que *Sone de Nansay* réinvestit l'onomastique arthurienne, mais dans une autre île : l'Île Carrée, dont le nom suggère, par opposition au cercle, le caractère profane[23], et qui a un passé explicitement arthurien (v. 17138*sq*) : elle a eu pour seigneur le cruel Méléagant, fils du bienveillant Baudemagus. Sur la digue menant à l'île se trouvait autrefois le pont de l'épée :

> Mais ensi que on tiesmongnoit
> Que la fu li pons de l'espee
> U ot mainte tieste copee
> Quant Meleagans fu sire. (v. 17182-5)

Sur cette île se trouve aussi un cimetière périlleux, qui rappelle celui du *Chevalier de la Charrette* : ce cimetière malodorant et l'épreuve qui lui est liée sont expliqués par l'histoire de la

[21] Voir FERLAMPIN-ACHER C., « Le Graal dans les romans arthuriens de la fin du Moyen Âge : *Artus de Bretagne* et *Perceforest »*, *in* D. QUERUEL (dir.), *Mémoires arthuriennes*, Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 2012, p. 123-142.

[22] *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 441-623.

[23] Sur cette symbolique du carré, qui perdure au-delà de l'époque romane, voir DAVY M.-M., *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Champs Flammarion, 1977, p. 186-188.

femme de Joseph, restée païenne. Cette île est le double profane de l'Ile de la Galoche. Si cette dernière réactive surtout la littérature du Graal, l'Ile Carrée réinvestit les traditions profanes centrées sur Lancelot, renvoyées à un passé dévalorisé. Comme l'a montré Cl. Lachet, l'auteur connaît bien la tradition du Graal et Chrétien de Troyes et les deux insularités arthuriennes sont l'occasion d'une construction très originale. Empruntant peut-être l'insularité à *L'Estoire del saint Graal, Sone de Nansay* propose une représentation originale, qui ne doit rien aux interpolations épiques (elle est sans féerie, sans Avalon, sans Morgue), et qui restera sans postérité. Comme dans *Laurin* (où la citation du début de la *Queste del Saint Graal*, qui aurait dû introduire le Saint Vessel, est détournée au profit d'enjeux séculiers, au moment où prend fin l'interpolation arthurienne), le Graal et la matière arthurienne, isolés dans deux îles, sont désolidarisés. Si *Sone* est original dans la mesure où c'est l'un des rares textes postérieurs aux cycles du Graal à mettre en scène le Saint Vessel, il constitue surtout un jalon essentiel dans la désarthurianisation du motif, qui se trouvera confirmée dans les proses néo-arthuriennes.

Aquilon de Bavière

Plus on avance dans le temps, plus les interpolations mettant en scène des personnages arthuriens vivants comme dans *Laurin* deviennent rares, la tradition vieillissant faute de véritable réactivation : les héros arthuriens sont plutôt renvoyés à un passé plus ou moins lointain, comme dans *Sone*. Les épisodes qui se déroulent en Avalon dans certaines gestes tardives rejettent aussi, malgré la survie féerique, la matière arthurienne dans un passé en survie. *Aquilon de Bavière* (entre 1379 et 1407) présente une variante originale, dans la mesure où la dimension mémorielle des références arthuriennes est prise en charge par les personnages eux-mêmes et où le personnage arthurien, loin d'être un survivant féerique, est un « revenant » miraculeux[24].

Dans cette geste qui se présente comme une suite de la *Chanson d'Aspremont*, les interférences de matières sont nombreuses et voyantes[25]. Roland y côtoie un descendant de Bucéphale et les Amazones sont convoquées : la vogue que connaît le Conquérant à la fin du Moyen Âge se reconnaît et c'est lui qui représente la matière antique avec le plus de constance. Le dispositif mis en place par le narrateur qui prétend travailler à partir de la chronique de Turpin, qui aurait lui-même utilisé le témoignage païen d'Eraclidès[26], met en place une *translatio* d'Orient en Occident, de l'Antiquité au monde carolingien, qui sert de fondement à la plupart des interférences du texte. Néanmoins on note une présence discrète de la matière arthurienne[27]. La Sibille du Val Merveilleux, un passage maritime entre deux montagnes qui se referme sur les bateaux (t. I, p. 178-189), n'est pas sans rappeler l'épisode du Val sans Retour du *Lancelot en prose*. Si la présence de la matière alexandrine dans *Aquilon de Bavière* laisserait *a priori* penser que l'auteur a plutôt retravaillé le Val merveilleux du *Roman*

[24] Voir RAFFAELE DA VERONA, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379–1407)*, éd. P. WUNDERLI, Tübingen, Niemeyer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie), vol. I et II, 1982 et vol. III, 2007. Voir VALLECALLE J.-C., « Traditions épiques, traditions romanesques dans *Aquilon de Bavière* », *in Moyen Âge, livres et patrimoines…, op. cit.*, p. 77-87.

[25] LELONG C., *L'œuvre de Nicolas de Vérone : intertextualité et création dans la littérature épique franco-italienne du XIV^e siècle*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge), 2011.

[26] Ed. citée, t. I, p. 6.

[27] Voir VALLECALLE J.-C., « Le monde du Graal et ses héros dans l'épopée franco-italienne », *in* C. LACHET (dir.), *Les Personnages autour du Graal*, CEDIC, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2008, p. 181-193 et « Les éléments arthuriens dans *Aquilon de Bavière* », *in* D. QUERUEL (dir.), *Mémoires arthuriennes*, *op. cit.*, p. 143-158.

d'Alexandre[28], l'intertexte arthurien est convoqué explicitement dès le début de l'épisode, lorsque Roland, le protagoniste, s'exclame :

> « Ai Deu, dist li cont, que est ce, che voi voiremant nos somes incantés. Il moi feit membrer de les zonses che fexoit Morgaine al temps che le rois Artus tenoit Ingiltere. Se Deu nos secor, nos somes in grand peril ! » (t. I, p. 178)

Comme souvent et dans des corpus très divers aux XIV^e^-XVI^e^ siècles, le renvoi à un passé qui n'est pas situé précisément permet l'insertion, économique, de la matière arthurienne. Il n'est cependant pas fréquent que la mémoire soit convoquée explicitement par un personnage. L'invocation à Dieu introduit une perturbation par rapport au modèle arthurien du Val Périlleux, qui mettait en scène une féerie profane, chevaleresque et amoureuse, et aucunement miraculeuse ; en revanche cette tonalité rapproche l'épisode du *Roman d'Alexandre*, qui rattachait le Val à l'enfermement d'un *aversier* (v. 2813). Il n'est pas impossible que derrière l'intertexte arthurien explicite (et minoritaire dans l'oeuvre) agisse aussi un intertexte alexandrin implicite (qui est bien représenté ailleurs dans le récit).

Peu après, c'est au tour d'Olivier de convoquer ses souvenirs :

> « In nom Deu, dist Uliver, alés che Deu vos don gracie de tirer ciste venture a fin. Il moy feit membrer de las ventures del Graal. » (t. I, p. 179)

La lecture miraculeuse est nettement plus ferme que dans l'épisode précédent et effectivement la libération des héros sera un « miracle » (t. I, p. 186), avec prières, apparition d'une dame qui aurait pu être une fée si le modèle morganien avait été suivi (p. 179), mais qui se révèle être la Vierge, signe de Croix efficient, prières et conversions : l'enchanteresse Sibille est confondue, elle est murée vivante, la Vierge (omniprésente dans le récit) est victorieuse.

Si les deux discours orientent l'interprétation de l'événement vers le miracle, les souvenirs convoqués divergent : pour Roland, la féerie morganienne, pour Olivier le sage, les aventures du Graal. La disjonction des deux laisse penser que dans les imaginaires aventures arthuriennes et aventures du Graal sont séparées[29]. De même c'est Ogier, le héros épique le plus compromis avec la féerie, qui reçoit dans *Aquilon* l'épée de Tristan (t. I, p. 371). L'interpolation est donc plus graalienne qu'arthurienne : seul un esprit peu clairvoyant a pu s'y tromper dans un premier temps.

Une autre « venture » inspire à un personnage d'*Aquilon* un souvenir arthurien. Anichin, un chevalier proche du héros, décrit une « merveilos venture » (t. I, p. 386) : « Il moi feit remembrer de les ventures che sologient venir in Ingiltere al tenp de li roi Artu ». Avec sa montagne qui gronde en une langue « diverse », sa colonne avec des inscriptions indiquant que nul ne peut poursuivre son chemin s'il ne possède les vertus inscrites sur la pierre, l'aventure pourrait renvoyer aussi bien à Alexandre qu'à Arthur : l'inscription aventureuse et la montagne merveilleuse sont des motifs arthuriens[30], mais on les trouve aussi dans l'épisode du Val Périlleux du *Roman d'Alexandre* (v. 2536*sq* pour l'inscription). A regarder le texte de près, il semble même que c'est du modèle alexandrin que le récit se rapproche le plus : à la suite d'une prière de Roland, les démons de la montagne sont libérés, tout comme dans le *Roman d'Alexandre* (et non dans le Val sans Retour du *Lancelot en prose*) Alexandre libère un diable

[28] Voir ALEXANDRE DE BERNAY, *Le Roman d'Alexandre*, éd. E. C. ARMSTRONG et *al.*, trad. et présentation L. HARF-LANCNER, Paris, Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1994, br. III, l. 148-183. Voir mon livre *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e^-XIV^e^ s.)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 97-98.

[29] Ce qui rejoint ce que nous avons constaté pour *Sone de Nansay.*

[30] Voir GUERREAU-JALABERT A., *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers*, Genève, Droz, 1992 (F. 883 et D. 1552).

(laisses 161 et 162). Sans le souvenir du personnage, on hésiterait à convoquer l'intertexte arthurien, comme dans le cas du Val Merveilleux.

Pourquoi un tel brouillage ? Peut-être parce que l'auteur désolidarise son écriture et les indices poétiques qu'il accepte de semer renvoyant à la fabrique de l'œuvre, de la psychologie du personnage et du sens de l'aventure. Si le poète invente surtout son aventure à partir du Val périlleux alexandrin, il perçoit les rapprochements entre celui-ci et le Val sans Retour arthurien ; il prête à ses personnages une lecture arthurienne de l'épisode mais il impose finalement un dénouement strictement miraculeux : on entend la voix de la mère de Roland, remplie de remords après son péché (dont l'évocation donne lieu à un récit rétrospectif) ; l'aventure se termine par la construction de l'hôpital du Saint Esprit (t. I, p. 396).

C'est finalement Olivier qui, mentionnant le Graal, était, dans sa grande sagesse, le plus près de la vérité : la féerie est dénoncée comme vaine et erronée.

On peut se demander pourquoi l'auteur n'a pas prêté à ses deux personnages un souvenir alexandrin, qui aurait rendu compte plus précisément de la fabrique de l'œuvre. Peut-être parce qu'il veut que les souvenirs de Roland et Olivier soient erronés. Peut-être aussi que la référence arthurienne permettait de convoquer à la fois la féerie trompeuse, révélatrice de l'état des personnages, et le Graal, qui fournissait un indice précoce quant à la signification de l'aventure (ce que n'aurait pu faire une allusion à Alexandre, définitivement païen). Quoi qu'il en soit, il apparaît que comme dans *Laurin*, même si le Graal est tenu à l'écart, c'est lui qui échappe le plus nettement à la dévalorisation.

Cette précellence de la matière du Graal se retrouve lorsque paraît Galeaz, lumineux, dans un combat où la Croix fait perdre leur force aux païens et soutient les chrétiens, et où ses paroles sont entendues de tous, même de loin, y compris par des étrangers qui comprennent sa langue, dans une scène de Pentecôte (t. III, p. 791-794). L'apparition miraculeuse de Galeaz est le double chrétien de la survie avalonienne d'Arthur et Morgue : ces revenants, féeriques ou miraculeux, permettent d'actualiser la matière arthurienne, alors qu'elle appartient à un passé révolu. Présenté comme une âme, un esprit, un ange (p. 791), Galaad / Galeaz, conjuré par Roland (qui ne l'a pas reconnu, peut-être parce qu'il en est toujours resté aux féeries), résume sa généalogie depuis Joseph d'Arimathie et révèle son nom, avant de lui annoncer la victoire : c'est l'occasion d'une digression qui résume, conformément à la tradition du Graal, le passé du chevalier vierge. Comme dans le récit de l'abbé dans *Sone de Nansay*, la digression rétrospective prise en charge au discours direct par un personnage dont la parole vive vient doubler celle du narrateur, permet le raccord entre le temps arthurien et le temps du récit. Dans cet exposé manque cependant le Graal, démonétisé au XV^e^ siècle. Les rêves de croisade qui ont nourri l'imaginaire et les représentations curiales tout autant que la vie diplomatique et militaire de la fin du Moyen Âge, ont certainement favorisé, pour peindre autour de Roland la lutte contre les Païens, le recours au héros du Graal, tout comme dans *Sone de Nansay*. Dans *Aquilon* cependant le Saint Vessel n'est pas réinvesti et le récit ne met pas en place une contre-fiction.

Dans *Sone de Nansay* comme dans *Aquilon* ou *Laurin* se lisent des expériences littéraires originales, qui témoignent du fait que la matière arthurienne, scindée en matière du Graal et matière profane, peut encore irriguer la création. Dans *Laurin,* les personnages arthuriens sont mis en scène dans leur chronotope traditionnel, mais l'interférence des matières reste limitée et le monde breton confiné dans une interpolation. Dans *Sone de Nansay* et *Aquilon,* la matière arthurienne est en revanche renvoyée à un passé révolu, auquel seuls peuvent exceptionnellement et miraculeusement échapper des revenants comme Galaad, ou que des souvenirs et des récits peuvent réactiver. Isolés dans des îles (Île de Grande-Bretagne dans *Laurin*, Île de Galoche et Île Carrée dans *Sone*) ou des vallées closes sur elles-mêmes (dans *Aquilon*), la matière arthurienne reste marginale tant spatialement que narrativement, et si la matière du Graal réussit à trouver une nouvelle actualité grâce à l'idéal de croisade revivifié à

la fin du Moyen Âge, le Saint Vessel lui-même est tenu à l'écart, tout comme la féerie. La matière arthurienne donne lieu à des épisodes, des interpolations, qui rompent la linéarité du récit : elle est bornée et contenue. L'effet est tout à fait autre lorsque les épisodes arthuriens sont ajoutés au début ou à la fin des œuvres.

« Extrapolations »

Les interpolations ont souvent attiré l'attention des médiévistes. En revanche, les « extrapolations », malgré l'intérêt suscité par l'étude des seuils (et peut-être parce que les seuils qui ont focalisé l'attention sont plutôt les prologues et les épilogues à dimension explicitement métatextuelle), n'ont guère retenu, si ce n'est la longue traduction de l'*Historia Regum Britaniae* qui sert de préambule à *Perceforest* et qui permet à l'auteur de conjoindre la préhistoire arthurienne et la geste d'Alexandre.

Ce qui nous retiendra ici, ce sont deux cas où des épisodes arthuriens, de taille modeste par rapport au reste de l'œuvre, apparaissent au début ou à la fin de récits qui n'ont par ailleurs rien d'arthurien.

La Chanson de Roland du manuscrit de Lyon (Bibliothèque Municipale 734) daté de la fin du XIII^e^ ou du début du XIV^e^ siècle présente un prologue arthurien qui a été analysé par William Kibler[31] :

> Li bons rois Artus de Bretaigne
> La sien proesce nos enseigne
> Que nos seons prou et cortois
> Tient cort si riche come rois
> A cele feste qui tant coste
> Con doit conter la Pentecoste.
> La corz fu la ou dist en Gales.
> Aprés mengier parmi ces sales
> Li chivalier se desportoient
> Lai ou dames les apeloient
> Et les compaignes de sarrazins sont granz
> De la grant traïson que i fist Agolanz […]. (v. 1-12)

Contrairement aux interpolations que nous avons étudiées plus haut, il s'agit d'une variante de copiste, étrangère aux autres témoins de la *Chanson de Roland* et bien évidemment n' appartenant pas à l'oeuvre originale. Selon William Kibler, le manuscrit de Lyon est d'origine bourguignonne ou a été produit à côté de Lyon, il donne une version abrégée qui après avoir ajouté ce prologue arthurien supprime l'épisode de Baligant et met le texte en rimes. Comme *Laurin* citait la *Queste del Saint Graal*, ce témoin cite les dix premiers vers du *Chevalier au Lion.* Le premier vers « Li bons rois Artus de Bretaigne » est proche du vers initial de la *Chanson de Roland :* « Carles li reis, nostre emperere magnes[32] » et la première rime du manuscrit de Lyon « Bretaigne / enseigne » assone avec la première laisse en –a du texte original, et en particulier résonne en écho à « Espaigne » (v. 2). Cette proximité ne doit cependant pas masquer que le collage est voyant, puisque la citation est en octosyllabes, suivis d'un couplet d'alexandrins[33], avant que le texte renoue avec les décasyllabes épiques.

Cette version de la *Chanson de Roland*, en vers rimés, adopte le moule formel du roman : ce choix peut paraître moderniser le modèle épique, en délaissant la laisse, mais le re-

[31] Voir « The Prologue to the Lyon Manuscript of the *Chanson de Roland », in* N. LACY et G. TORRINI-ROBLIN (dir.), *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, Birmingham Alabama, Summa publications, 1989, p. 217-230.
[32] Ed. C. SEGRE, Genève, Droz, 2003.
[33] Ces deux alexandrins sont désignés comme « scribal bridge » par T. NIXON, dans BUSBY K. et *al.* (dir.), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 72.

cours au vers dans un récit en cette fin du Moyen Âge fait signe vers le roman en vers, un genre en perte de vitesse, et la modernisation n'est peut-être pas l'enjeu essentiel. Comme l'a montré William Kibler, la référence au début du *Chevalier au Lion* et à sa valorisation de la Pentecôte font de l'histoire rolandienne une aventure parallèle au monde arthurien : l'auteur aurait voulu faire bénéficier la chanson de geste de l'aura courtoise des récits arthuriens.

Comme dans *Sone* ou *Aquilon* c'est certainement l'idée de croisade qui permet la conjonction des univers. Cependant la Pentecôte invoquée ici n'est pas celle du Graal, mais la Pentecôte courtoise du *Chevalier au Lion.* Il n'empêche : la matière arthurienne forme désormais un ensemble indéterminé, dans lequel toute référence à la Pentecôte fait signe vers l'idéal spirituel de la quête du Graal, et pour le lecteur de la fin du Moyen Âge la Pentecôte du *Chevalier au Lion* se confond avec celle qui ouvre la *Queste del Saint Graal.* Sans Graal à nouveau, puisque la lutte contre les païens remplace la quête du Saint Vessel. La *Chanson de Roland* apparaît alors comme une rectification du monde arthurien : au lieu d'être suivie par une aventure profane, la cour est prolongée par la guerre. L'idéal de croisade, revivifié à la fin du Moyen Âge, contribue ainsi à redonner à la matière arthurienne une actualité qui la sort de la vanité de la fiction.

Cependant, malgré la continuité du schéma des rimes, la transition entre l'ouverture d'*Yvain* et la *Chanson de Roland* n'est pas directe. Un couplet d'alexandrins (v. 11-12) est en effet inséré entre les octosyllabes romanesques et les décasyllabes épiques, marquant la transition et introduisant l'univers, épique lui aussi, de la *Chanson d'Aspremont* (avec Agoulant), la *Chanson de Roland* étant privée de son début et le récit ne commençant qu'avec la fin douloureuse de Roland. Cette extrapolation arthurienne est vraisemblablement une tentative isolée. Elle ouvre le manuscrit de Lyon, un recueil, qui ne présente aucun autre texte arthurien, mais enchaîne à la *Chanson* une vie de sainte Marguerite, *La Chante Pleure* et des prières. En amont du manuscrit et de la *Chanson* la cour arthurienne permet peut-être d'établir le lien avec le public, profane, courtois, qui lui ressemble et qui se trouve ainsi interpellé, impliqué et appelé à dépasser la fiction mondaine en défendant la Chrétienté et les valeurs religieuses. *La Chante Pleure* est un texte moral, dont les deux thèmes principaux sont le *contemptus mundi* et la lutte contre les hérétiques : son écriture est imagée et proche des réalités quotidiennes[34]. Il semble bien que cette version simplifiée de la *Chanson de Roland*, accompagnée de prières et de la *Chante Pleure*, vise un public profane, à qui il faut donner des repères spirituels pratiques et accessibles. Dans cette perspective l'extrapolation arthurienne servirait à capter l'auditoire ou le lecteur, en lui présentant un texte plaisant et facile, vraisemblablement bien connu, et une scène de discussions collectives proche de ses habitudes et fonctionnant peut-être comme un double spéculaire de la lecture en train de se mettre en place. La matière arthurienne renverrait alors à une culture commune, dévalorisée moralement mais agréable et son emploi serait un artifice pédagogique.

Un autre exemple est plus incertain. Si dans le cas de la *Chanson de Roland* du manuscrit de Lyon l'extrapolation est le fait d'un copiste isolé (et tardif), dans celui d'*Eledus et Serene*[35], pour autant qu'on puisse en juger (le texte étant conservé dans un unique témoin), l'extrapolation n'est pas une variante et son enjeu est douteux. Ce récit, peu étudié, est un roman du XIV^e^ siècle, qu'il est difficile de classer car il met à contribution un chronotope indéfini (il se réfère dans son prologue à « l'istoyre / De l'aulte geste ancienne / Que on escript en rime plaine » v. 12-14), vaguement oriental ou épique (relevons une mention de Guillaume

[34] HASENOHR G., entrée « Chante Pleure », dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises*, Paris, Fayard (La Pochothèque), 1964, p. 249.

[35] *Le Roman d'Eledus et Serene*, éd. J. R. REINHARD, Austin, University of Texas Press, 1923. Ce roman a été peu étudié (voir la thèse de RAFFALLI-GRENAT L., *Écrire des fictions en vers au XIV^e^ et XV^e^ siècles : un problème esthétique et culturel*, thèse de doctorat, Université de Corse, 2008 et divers articles de J.-J. VINCENSINI, cités dans cette thèse, mais sans rapport direct avec notre sujet).

Brassefiere v. 5506 ; le don des fées à la naissance (v. 626-633), très bref, qui constitue une programmation du héros, est plus épique que romanesque). Les aventures d'Eledus ont une coloration vaguement arthurienne : il triomphe d'un sénéchal médisant, d'un lion et d'un chevalier démon (dont le nom, Cuizelot de Montipatre, n'est cependant en rien breton) ; on peut reconnaître le pin et fontaine (v. 2935), le cerf qui mène le héros vers l'aventure (v. 2969), mais en l'absence d'onomastique arthurienne, ces éléments, peu densément présents, ne permettent pas de délimiter des épisodes arthuriens et encore moins de colorer intégralement le récit. A la fin du roman cependant, Eledus et Serene, mariés, ont une fille, nommée Brande à cause d'un signe en forme de « bran » (épée) qu'elle porte sur le corps (v. 6204-10) ; deux fées l'enlèvent pour l'emporter en « Bretagne » (v. 6236-7) : on n'en saura pas plus sur cette enfant. Aussitôt après, le couple a un fils, nommé Arthur : « Mes aprés ce si eut Serene / Avant que passast la quarantene, / Ung moult bel fils de Eledus / Lequel si eut a nom Artus » (v. 6238-41). Le récit l'abandonne tout aussi vite, se poursuit sur un peu plus de mille vers et reste inachevé. Certes Arthur n'est pas nécessairement un nom arthurien, mais l'exemple d'*Artus de Bretagne*, dont le héros, fils du duc de Bretagne, a été nommé d'après le grand roi breton, suggère que ce nom ne peut manquer de susciter un horizon d'attente arthurien et aucun personnage de roman médiéval n'est nommé Arthur sans que soit établit un lien avec le roi de Bretons. Quant au ravissement par les fées en « Bretagne », c'est un motif qui certes peut évoquer la féerie des gestes tardives, mais dans les textes épiques, ce sont surtout les chevaliers adultes qui vont en Avalon. Le rapt d'un enfant évoque plutôt le *Lancelot en prose.* Ainsi avec la fille enlevée par les fées et le fils nommé Artus, semblent s'annoncer deux histoires arthuriennes, qui resteront hors champ, dans l'avenir non développé du texte : celui-ci étant inachevé dans le seul manuscrit conservé, on peut se demander si le roman ne se serait pas terminé (ou n'était pas terminé dans une version perdue) sur une extrapolation arthurienne.

Eledus et Serene, inachevé, conservé dans un unique témoin, use du vers, comme le *Roland* de Lyon, à un moment où la forme versifiée n'est plus romanesque. Ouvrant en amont ou en aval sur le monde arthurien, ces deux œuvres, tout comme le *Meliador* de Froissart, lui aussi du XIV^e^ siècle, laissent penser que le choix du vers pour un récit, démodé, peut avoir une coloration arthurienne, parce que justement la matière arthurienne est obsolète.

Un autre cas peut être rapproché, dans lequel la matière arthurienne a une valeur doublement encadrante. Dans le manuscrit Bodmer 147 (fin du XIII^e^ siècle), les *Faits des Romains* sont interpolés dans un ensemble arthurien en prose[36]. Le codex s'ouvre sur *L'Estoire del Saint Graal*, interpolée de divers textes : extraits des Evangiles, de la Genèse, commentaire sur le credo, credo et pater de Maurice de Sully, traité de confession et traduction du *De miseria conditionis humanae* d'Innocent III. Toutes ces interpolations sont placées dans la bouche de Joseph d'Arimathie. Puis vient le *Merlin* interpolé d'une *Histoire de Troie* (proche mais non identique à celle de Benoît de Sainte-Maure), puis la suite du *Merlin*, interpolée de résumés des *Faits des Romains*, du *Livre de Judith*, du premier livre des Maccabées et de trois sermons de Maurice de Sully, avant que le volume se termine sur la *Queste del Saint Graal* et *La Mort le roi Artu*. Le monde arthurien constitue bien l'univers de référence, en amont comme en aval, comme dans *Perceforest* ; comme dans *Perceforest* aussi, c'est bien la matière arthurienne du Graal qui sert de fil conducteur. Comme dans *Sone de Nansay* le discours d'un personnage permet d'insérer une interpolation avec changement de matière : si dans *Sone* l'abbé rapporte l'histoire de Joseph d'Arimathie, ici c'est Joseph qui permet d'intégrer des textes moraux et religieux. Joseph, comme personnage, et la matière du Graal, à la croisée de la fiction et de l'Ecriture, favorisent l'insertion de la matière arthurienne dans un cadre non arthurien (ou l'inverse). Construction d'un copiste soucieux à la fois de rendre l'histoire (de

[36] Voir VIELLIARD F., « Un texte interpolé du cycle du Graal (Bibliothèque Bodmer, manuscrit 147) », *Revue d'histoire des textes*, 4, 1974, p. 288-337.

Rome) et l'Histoire Sainte attrayantes, ce manuscrit, comme celui de la *Chanson de Roland* de Lyon, utilise peut-être la matière arthurienne pour attirer son lecteur et lui faciliter l'accès à des textes d'une plus haute tenue. Ici cependant c'est la prose qui est utilisée, dans ce qui en reste au montage de textes, et le Graal n'est pas écarté, au contraire : un Graal est moins « vain » en prose qu'en vers.

Ces trois tentatives sont marginales et suggèrent que si l'interpolation bretonne est productive, inscrire la matière arthurienne en amont et / ou en aval d'un récit est, après les grands cycles arthuriens, une démarche peu courante : tout au plus un *après la mort le bon Artus* servira d'embrayeur, sans pour autant avoir l'ampleur d'un épisode. Contrairement à l'interpolation, l'extrapolation confère à l'univers qu'elle convoque une expansion qui rejoint le temps de la lecture, commençante ou finissante, et en fait le temps de référence de l'histoire, au moment où le lecteur bifurque entre les temporalités réelle et fictive. La matière arthurienne, vieillie et achevée, bouclée, ne peut être désormais que finie, elle ne peut que difficilement ouvrir vers le présent ou l'avenir en position d'extrapolation. On la trouve donc essentiellement confinée dans des interpolations narratives, dans des *ekphraseis* décrivant des objets (et ce pour longtemps, dans *Renart le Contrefait* ou le *Roman de Guillaume d'Orange*[37] par exemple, mais encore, bien plus tard, dans le sixième conte de Jeanne Flore[38]). L'objet qui l'emblématise est désormais le tombeau, accompagné de l'épitaphe, où le récit se trouve condensé, réduit, pour être mémorisé, figé, monumentalisé (dans *Le Cœur d'Amour Epris* de René d'Anjou (1457) ou dans le *Livre des Visions d'Ogier* de François Habert (1542) parmi de nombreux exemples)[39]. Cette réduction de la matière arthurienne, à qui l'expansion narrative semble désormais interdite, et son figement en motifs et topoi, est à la fois le signe paradoxal de sa faible vitalité littéraire (excepté dans quelques tentatives originales, souvent isolées), et de sa monumentalisation culturelle, qui permet que son souvenir soit très largement diffusé et partagé, à un moment où l'on produit fort peu de textes arthuriens, et même néo-arthuriens.

[37] Voir dans le présent volume mon art. « A la mode de Bretagne… » et l'article d'Aurélie Barre sur *Renart le Contrefait.*

[38] Dans ce conte, qui reprend le motif du fier baiser, quatre galeries du palais des aventures sont ornées de peintures, à sujets antiques, sauf la dernière qui reproduit les « gestes desquelz on a remplis les livres de songes : Lancelot, Tristan, Meliadus, et plusieurs aultres Chevalliers de la table ronde, et la estoient es grans destins et assemblées la Royne Genievre, la blonde Iseul, la belle Royne d'Orcanye mere de monseigneur Gauvain » (*Les contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. R. REYNOLDS-CORNELL, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 170).

[39] Voir RENE D'ANJOU, *Le livre du cœur d'amour épris*, éd. F. BOUCHET, Paris, Librairie générale française (Lettres Gothiques), 2003 et HOERNEL A., *Le lignage des fées ; écriture et transmission de la féerie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*, thèse soutenue en 2011, au Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'université de Tours, p. 143.