

D'un monde à l'autre: Artus de Bretagne entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons

Christine Ferlampin-Acher

▶ **To cite this version:**

Christine Ferlampin-Acher. D'un monde à l'autre: Artus de Bretagne entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons . Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher (dir.). Le Monde et l'Autre Monde. Actes du Colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), 2002. hal-01615028

HAL Id: hal-01615028
https://hal.science/hal-01615028

Submitted on 11 Oct 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

Ch. Ferlampin-Acher
Université de Rennes II

"D'un monde à l'autre: *Artus de Bretagne* entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons "

V. 1

Paru ultérieurement dans *«Le monde et l'autre monde»*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168

Artus de Bretagne raconte les aventures du chevalier Arthur, qui, grâce à la fée Proserpine, épouse Florence, la fille du roi d'Inde Emenidus. Le nom et les terres de celui-ci orientent le lecteur vers la tradition centrée sur Alexandre le Grand. En dépit de cette union où se rencontrent l'Orient du macédonien et le monde breton, le récit privilégie très nettement le pôle occidental. C'est plus à Chrétien de Troyes qu'à Alexandre de Paris que semble renvoyer ce roman, qu'il est par ailleurs légitime de considérer comme arthurien, même s'il est supposé se dérouler après la mort d'Arthur[1] (ce qui témoigne d'un optimisme[2] somme toute assez rare dans la littérature médiévale): les motifs caractéristiques des romans arthuriens, et en particulier les représentations de l'Autre Monde, y sont suffisamment nombreux pour justifier cette appartenance à la *matiere de Bretagne*.

La version *d'Artus de Bretagne* donnée par le manuscrit B.N.F. fr. 761 permet de poser le problème des rapports de l'enracinement mythique et de l'emprunt littéraire. Dans ce roman du XIVe siècle[3], on ne saurait s'étonner de rencontrer des récritures, conformément à l'esthétique romanesque

---

[1] *Aprés la mort le bon roy Artu* (f. 1).

[2] Sur ce caractère d'*Artus de Bretagne,* voir notre article "Le charme d'*Artus de Bretagne*", dans *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Ph. Ménard, t. II, Paris, Champion, 1998, p. 503-528. Les romans hésitent en général à inventer un avenir au royaume d'Arthur et préfèrent, comme *Isaïe le Triste* ou *Perceforest,* lui construire un passé.

[3] Pour la date, voir S. V. Spilsbury, "On the Date and Authorship of *Artus de Bretaigne*", dans *Romania,* t. 94, 1973, p. 505-522.

de l'époque[4]. Néanmoins R. S. Loomis suggérait qu'*Artus de Bretagne* présentait l'un des cas les plus extraordinaires de survivance d'une tradition celtique authentique[5], la surprise venant en particulier de la date relativement tardive du texte. S. V. Spilsbury, reprenant le problème des apports respectifs des sources écrites et folkloriques dans son article "Traditional Material in *Artus de Bretaigne*"[6], conclut, après avoir mis en évidence la diversité des "sources" du texte, que l'affirmation de R.S. Loomis n'est ni démontrée ni infirmée en l'état actuel des recherches.

Je me propose de revenir sur la place respective des sources mythiques et des emprunts littéraires dans ce texte à travers l'étude de l'autre monde. Ce motif est particulièrement propice à ce genre d'enquête, car cet espace, marqué par l'altérité, a souvent été renvoyé à des modèles mythologiques celtiques. Une typologie spatiale me permettra dans un premier de mettre en évidence les indices qui, dans le texte, permettent de distinguer le monde de la cour, celui de l'aventure chevaleresque et l'autre monde, où se devine une possible surnature, souvent périlleuse. Dans un second temps, l'étude du Lit Périlleux, sur lequel R. S. Loomis fonde son assertion, sera l'occasion d'examiner deux thèses contradictoires, l'une qui ferait de ce passage une récriture, tout à fait vraisemblable, vu les pratiques littéraires du XIVe siècle, l'autre, qui y verrait, à la suite de R. S. Loomis une survivance mythologique, dont la permanence pourrait avoir été assurée par une tradition orale. Cependant il serait artificiel d'isoler ce Lit Périlleux du reste du roman, car comme le note A. Guerreau, un motif doit toujours être renvoyé à la syntaxe d'ensemble du texte[7]. Ce sera

---

[4] Voir J. H. M. Taylor, "The Fourteenth Century: Context, Text and Intertext", dans *The Legacy of Chrétien de Troyes,* éd. N. J. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987, vol. I, p. 267-ss.

[5] "One of the most extraordinary instances of the survival of genuine Celtic tradition in unexpected places", dans *Celtic Myth and arthurian Tradition,* New York, 1927, p. 172-176.

[6] Dans *The Legend of Arthur in the Middle Ages, Studies presented to A. H. Diverres,* Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brewer, 1983, p. 183-193.

[7] "Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques", dans *Romania,* t. 104, 1083, p. 21-ss. A. Guerreau souligne à la fois la difficulté et la fécondité d'une telle démarche: "Ce qui rend difficile la perception d'un tel système, c'est à la fois son extension souvent considérable et son caractère en quelque sorte polyphonique; car les épisodes sont articulés entre eux suivant des "codes" différents (par exemple l'espace et les lieux, le temps et les dates ou moments, les activités comme le combat ou l'amour, les nombres, les gestes, les objets, les couleurs...), ces codes déterminant, dans la

donc à travers l'étude des diverses attestations de l'autre monde dans *Artus,* attestations dont le relevé se fera à partir de la typologie établie dans la première partie, qu'il sera possible de mettre en évidence qu'au-delà du mythe et de l'emprunt littéraire, l'auteur joue, pour reprendre une expression de D. Poirion, sur un "effet de mythe"[8]: ce Lit Périlleux, que R. S. Loomis rattachait au culte solaire des anciens Celtes, s'inscrit dans une *conjointure* très serrée, centrée sur Artus comme héros vainqueur des ténèbres et garant des rythmes saisonniers, autour de laquelle l'auteur a coordonné de nombreux épisodes liés à l'autre monde[9], dont on ne trouve pas trace ailleurs, créant un réseau dense de significations qui crée une illusion de profondeur mythique, un "effet de mythe".

I. *Artus de Bretagne*(version B.N.F. fr. 761): typologie spatiale

L'organisation spatiale d'*Artus de Bretagne* permet de faire la différence entre trois types de lieux: le monde, l'ailleurs et l'autre monde.

Le monde, sur lequel le roman s'ouvre, est jalonné par des noms connus et localisables: Bretagne, Lancastre, Angleterre, France. C'est un monde féodal et chrétien, sur lequel le roman ne s'attarde guère. Il suffit cependant au jeune Arthur d'une chevauchée pour qu'il s'éloigne dans la forêt, poussé par l'ardeur de la chasse. Le texte change de cap: il est question des déboires passés du seigneur de la Terre Déserte, qui ont contraint sa femme et à fille, Jehanette, à vivre dans une *logette*

---

construction globale, autant de "voix" qui se superposent sans être parallèles et réductibles les unes aux autres. Le déchiffrage du texte impose donc de suivre à la fois le cheminement des divers codes au long du récit et leurs différents modes d'articulation dans chaque épisode" (p. 21). Avec ses 143 folios, *Artus de Bretagne* est, en dépit de l'absence d'édition, un champ d'étude favorable: contrairement à des sommes comme le *Tristan en prose, Perceforest* ou le *Lancelot en prose,* il reste de longueur "raisonnable", ce qui permet une maîtrise de sa matière même au lecteur moderne qui ne possède pas les compétences du lecteur médiéval.

[8] Sur cette notion qu'il applique aux romans de *Tristan* du XIIe siècle, voir D. Poirion, *Résurgences*, Paris, 1986, p. 81-ss.

[9] S. V. Spilsbury a mis en évidence de nombreuses caractéristiques de la structure d'*Artus* dans son article "*Artus de Bretaigne:* Structure and Unity", dans *Romania,* t. 97, 1976, p. 63-76.

dans les bois. Rupture chronologique (analepse), dysfonctionnement du monde féodal (le seigneur s'est ruiné en courant les tournois) et plongée dans un espace à la toponymie imprécise, qui qualifie et n'identifie pas, caractérise cet espace forestier. S'opposent alors le monde normal, celui de la cour, où la raison d'état imposerait un mariage avec une héritière autrichienne de petite vertu, et l'ailleurs d'un amour à coloration féerique, unissant Jehanette et Artus. Cependant il n'est pas explicitement question de féerie, même si la demoiselle se fait "dame du Lac"[10] et, si, bien que poussée dans la forêt par la pauvreté, elle est capable d'offrir à son aimé des divertissements somptueux, avec *grant appareil* et jongleurs nombreux. Cet espace aurait pu devenir un autre monde si le soupçon surnaturel avait pris corps, mais l'auteur ne développera à aucun moment le potentiel féerique. Lorsqu'il reparlera de Jehanette, à la fin du roman, ce sera pour la marier avec Governaus, le maître d'Artus, dans un monde féodal sans ambiguïté.

Les amours de Florence et Artus, placées sous le patronage féerique de Proserpine, commencent après cette aventure préliminaire: c'est alors que l'autre monde intervient. Un rêve pousse le héros à se mettre en quête d'une femme et d'une terre: l'éloignement est plus grand, le voyage plus long, que dans l'épisode de Jehanette. Si la première chevauchée qui conduisait Artus dans la forêt voisine libérait juste le temps d'introduire un bref retour en arrière concernant le père de Jehanette, le héros part maintenant beaucoup plus loin, et le texte s'interrompt durablement pour le laisser chevaucher et en profite pour présenter Florence dans une longue analepse, à la hauteur du rôle qu'elle va jouer dans le texte.

Cette évocation commence par une description qui, sur un mode énumératif rappelant les encyclopédies, mentionne les terres du père de Florence, Emenidus: *Royaume de Sorelois*, *Mer Betée*, *Babilone*, *Mer Rouge*, *Royaume de Morinal*, *terre de Sodome et Gomores*, *Ismaelite*, se côtoient (f. 11). Cet espace constitue un ailleurs policé, qui ne fait que reproduire le monde breton en le déplaçant vers l'Orient: ce n'est pas un autre monde. En revanche, le folio 11v introduit le Château de la Porte Noire, au Mont Périlleux. Les noms changent de nature et un certain nombre de traits vont nous permettre, à travers l'opposition entre la forêt des amours enfantines et le Château de la

[10] Sur cet aspect, voir notre livre à paraître aux Presses Universitaires de Paris Sorbonne, *Fées, bestes et luitons, croyances et meveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles).*

Porte Noire, d'établir des critères permettant de différencier l'ailleurs, espace de l'aventure intermédiaire, et l'autre monde, où se joue le destin du héros. La toponymie constitue un indice sans ambiguïté. Le nom des lieux n'est jamais retardé[11] et permet donc très tôt de situer l'espace en question, non tant sur une mappemonde, ce qui n'est pas l'enjeu du roman, mais dans l'histoire du héros, comme monde, comme ailleurs ou comme autre monde. Le monde et l'ailleurs portent en effet des noms de type réaliste, qui identifient l'espace. L'autre monde renvoie à des lieux plus qualifiés que situés: Mont Périlleux, Tour Ténébreuse, Château de la Porte Noire. Le deuxième critère est la mention d'une surnature. Le Château de la Porte Noire a été construit par Proserpine, qui est explicitement présentée comme une fée[12] (f. 12), tandis que la Tour Ténébreuse est l'oeuvre d'un *enchanteour* (f. 54). Moins explicites, certains indices orientent vers un autre monde quand ils sont particulièrement concentrés: c'est le cas de la couleur noire, de la clarté ou de la blancheur (dans le cas de la Blanche Tour) et de la mention du risque mortel[13]. Par ailleurs on notera que dans *Artus* les lieux simplement aventureux ne sont pas décrits, tandis que les avatars de l'autre monde sont l'occasion de développements souvent nourris et d'autant plus remarquables que l'ekphrasis n'est guère goûté par les récits en prose. Outre l'environnement du château, sont décrits la Chambre de la Porte Noire (et en particulier des fresques qui l'ornent) et le Lit Périlleux. Dans ces évocations, les intensifs prolifèrent : le château de la Porte Noire est *fors a desmesure,* la rivière est *si parfonde en terre et les rives si hautes que a grant paine pooit on veoir l'iaue courire par dessous* (f. 12). *Tres, trop* envahissent le texte, ainsi que *plus... que, si ... que*.

Par ailleurs, la construction romanesque varie selon la nature des lieux. L'autre monde ne s'atteint jamais directement: longtemps repoussé, il est protégé par des murs, des fossés, on n'y accède qu'après bien des étapes. Au contraire, l'ailleurs et les aventures secondaires qui lui sont rattachées sont évoquées rapidement. D'un côté on aura une écriture de l'*amplificatio*, de l'autre une

---

[11] L'auteur d'*Artus de Bretagne* ne pratique pas, contrairement à de nombreux auteurs de romans en vers (voire en prose) le différé des noms propres.

[12] La chaussée qui mène au Château a été faite par *nigremance*, les salles sont pleines d'*enchantemens,* il est question de *faees* (f. 12).

écriture de l'*abbreviatio*. Dans un cas, la chronologie relative ne perd pas de sa cohérence, dans l'autre des durées incertaines rompent le suivi. Pour atteindre la Porte Noire, Artus fait une chevauchée d'une longueur imprécise (il *trespassa maintes terres et maint sauvage païs* f. 33). Par ailleurs les itinéraires qui mènent à l'autre monde ne sont pas linéaires, des bifurcations existent, dont la fonction est de scinder les groupes afin d'isoler progressivement le héros, l'entrelacement favorisant cet éparpillement, tandis que l'ailleurs est ouvert aux voyages de groupe. Au folio 33, un *valet* décrit les deux chemins qui mènent à la Porte Noire: Governaus et Jacquet choisissent une voie, Artus et son écuyer Baudouin[14],une autre, en attendant que le héros n'abandonne ce compagnon à l'entrée du château.

Il semble donc qu'à la simple lecture on puisse mettre en évidence une typologie de l'espace dans *Artus de Bretagne*, faisant passer le chevalier du monde, à l'ailleurs et à l'autre monde.

Cependant cette typologie est établie en grande partie à partir du héros et de son cheminement. La qualité d'un lieu n'est en fait pas objective, elle dépend du personnage sur lequel est centré l'épisode. La Terre d'Inde, que l'auteur dans l'énumération initiale peuple de créatures étranges, est pour Artus un ailleurs, tandis que pour Florence, elle représente le monde, civilisé et familier, comparable à la Bretagne du début du roman. Lorsque le roi d'Orcanie, l'archevêque de Corinthe et la reine d'Ismaélite conduisent Florence, à peine née, au Mont Périlleux pour la présenter aux fées, une simple et rapide chevauchée suffit: cet espace, qui est un autre monde pour Artus, n'est pour eux qu'un ailleurs, qui servira de base arrière au clerc Estienne. Ce décalage correspond en fait à une sexualisation de l'espace. Dans les couples de ce roman, la femme est toujours associée à un exotisme, parfois léger, mais toujours suffisamment marqué pour qu'on y trouve une trace de traditions exogamiques fortement enracinées: en Bretagne, le père d'Artus est breton, tandis que sa mère est associée à une Angleterre aux contours vagues; en Inde, le père de Florence est indigène,

---

[13] *Nulz n'osoit entrer que tantost ne fust mors et perilz* (f. 11v); *nulz n'i entrast qui ne fust perdus*, *nulz n'osoit aler ne entrer sans morir* (f. 12).

[14] Pour R. S. Loomis, "Baudouin" serait une déformation de Gauvain et serait le héros (solaire) originel de l'aventure (*Celtic Myth, op. cit.*, p. 171). Rien dans le rôle tenu par cet écuyer ne confirme cependant particulièrement cette hypothèse.

tandis que sa mère vient de Fénicie, un espace incertain associé au Phénix (f. 11) et possède la Blanche Tour, à la coloration féerique et située sur la route de la Porte Noire. Dès lors il semble que, doté d'une certaine relativité , l'espace se définisse essentiellement à partir d'un personnage: l'Inde est un monde pour Florence et les siens, c'est déjà un ailleurs pour Artus. La nature d'un espace est donc instable, d'autant que souvent on note une conversion de l'autre monde: la Blanche Tour deviendra une base arrière fiable pour Artus (f. 130), tandis que la Porte Noire, une fois les enchantements abattus, est un espace "normal".

La nature d'un lieu est donc tributaire du personnage qui s'y trouve, de son regard, de son action. Le Mont Périlleux est un autre monde pour Artus qui y pénètre seul, c'est un ailleurs pour les proches du roi d'Inde qui s'y rendent en groupe pour exposer Florence nouveau-né, c'est un monde pour Estienne qui s'en sert comme base arrière pour aider Artus. Cette remarque permet d'ajouter un critère lié à l'énonciation. L'autre monde, contrairement au monde et à l'ailleurs qui sont d'emblée donnés dans leur évidence, n'est pas présenté objectivement: avant que d'être parcouru, il est l'objet de discours qui l'évoquent de façon subjective. Artus, avant d'arriver au Mont Périlleux, est prévenu par un *valet* qui lui explique: "*Si est cilz chastiaux apelez la Porte Noire et por ce l'apele on noire que tuit y muerent"* (f. 33), tandis qu'avant d'arriver à la Tour Ténébreuse, c'est l'abbé, victime de l'enchanteur, qui prévient le héros. Lorsque ce sont les hommes d'Emenidus qui se rendent à la Porte Noire, le lieu est au contraire présenté objectivement[15]. Grâce à ces variations, le Château de la Porte Noire peut revenir à plusieurs reprises dans le roman sans qu'il y ait redondance, tandis que le jeu polyphonique et polysémique qui fonde le merveilleux se trouve enrichi[16].

Enfin, en dépit de ce que l'expression "autre monde" pourrait laisser penser, il ne s'agit pas d'un espace un et homogène: il est constitué de plusieurs îlots, plus ou moins marqués par la circularité, qu'il s'agisse de tours, de châteaux ou d'îles, épars, disjoints les uns des autres, et

---

[15] Le miniaturiste du manuscrit B.N. F. fr. 761 (f. 11v) introduit une représentation du Château de la Porte Noire juste avant la description que le texte donne de façon objective: il illustre le Château et ajoute, à droite de la miniature, un groupe de trois personnages en train de parler, signalant ainsi d'emblée le caractère merveilleux du lieu, que ses compétences artistiques ne permettaient guère de rendre par ailleurs. Ce qu'il peint, c'est un autre monde, objet de fables et de récits, d'interrogations et de commentaires.

susceptibles d'être convertis à la normalité du monde, Tour Ténébreuse et Château de la Porte Noire, forêt et fosse où se terre le monstre de Malegrape... Derrière cette diversité se cache cependant une unité: chacun de ces espaces est défini par un déplacement (il est ailleurs) et par une altérité ontologique, qui renvoie à une *senefiance* liée plus ou moins explicitement, plus ou moins certainement, à la mort et à une surnature. A travers l'exemple du Lit Périlleux, au coeur du Château de la Porte Noire, je verrai les rapports entre mythe et littérature, avant de revenir sur la cohérence de l'ensemble du roman et sur l'identité profonde entre les diverses attestations de l'autre monde.

II. Le Lit Périlleux: entre mythe et littérature

A. Le Lit Périlleux d'*Artus de Bretagne*, un meuble d'antiquaire: le point de vue de R. S. Loomis

Le motif du Lit Périlleux contribuant à l'élection du héros est un motif que l'on trouve dans la mythologie celtique et que la littérature médiévale a repris[17] : le héros doit passer une nuit dans un lit et est assailli soit par une pluie de projectiles, soit par une lance, dont il ne sait d'où elles viennent.

Dans *Artus de Bretagne,* l'accès au château de la Porte Noire où se trouve le Lit Périlleux est différé par une géographie tumultueuse, où se succèdent des vallées, des montagnes, des rivières, un pont et une chaussée de pierres. Entourée par une rivière mortelle, *si bruiant qu'il n'estoit nulz qui y peust passer sans noier et estoit plaine de rochiers par lieux grans et haus qu'il n'estoit nulz qui habiter y peust* (f. 12)[18], le Mont Périlleux où se trouve le château tient de ces au-delà celtiques

---

[16] Sur ce jeu, voir notre introduction à *Fées, bestes et luiton, op. cit.*.

[17] C'est le motif H. 41. 9. 0. 2. G "Hero recognized by unique ability to occupy perilous bed" de Stith Thompson, *Motif-Index of Folkliterature,* Helsinki, 1932-1936, dont A. Guerreau-Jalabert relève les occurrences dans les romans français en vers dans *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles),* Genève, Droz, 1992.

[18] Ce cours d'eau rappelle le *fluns au deable* (v. 391) de *La Mule sans Frein,* ainsi que la rivière qui entoure le château du roi Pêcheur dans *Le Conte du Graal.*

entourés d'eau. Dans cette évocation préliminaire, les détails ne sont pas descriptifs, mais symboliques, comme en témoigne l'insistance sur la couleur noire, le bruit et la puanteur. L'itinéraire n'est pas objectif, le chemin ne saurait passer ailleurs qu'à *senestre* de la montagne, et la voie ne peut être qu'étroite.

Le château de la Porte Noire est enfin atteint: on devine que ce sera le cadre de l'épreuve suprême car Artus y entre seul, Baudouin son écuyer restant dehors. Ce lieu est l'objet d'une description, d'une *ekphrasis*, qui attire d'autant plus l'attention que les romans en prose usent avec modération de ce genre d'ornements. La chambre où le héros pénètre est marquée par une surenchère stylistique qui ne va pas sans répétitions (elle est *la plus bele qui onques fust veue et la plus riche (...), c'estoit la plus riche chambre du monde*, on y trouve une couche *moult riche de trop grant richesse* et le lit est *si riche que il sormontoit toute richesse* f. 35v). La mention de l'origine féerique (en relation avec la Fée Proserpine) confirme qu'il s'agit d'un autre monde où se jouera le destin du héros: le merveilleux ici ne joue pas sur l'ellipse. La description qui est faite n'est cependant pas très surprenante pour l'amateur de romans: comme dans toutes les belles chambres, comme celle de la fée dans *Escanor*, des peintures d'or et d'azur représentent des batailles, on peut y voir la création du soleil et de la lune par Dieu, et la voûte porte les planètes et les étoiles, tandis que des escarboucles éclairent jour et nuit. Microcosme synthétisant la forme et l'histoire du monde, cet espace idéal n'est pas qu'un simple modèle réduit: il reste marqué par la différence du fait de cette étrange luminosité. L'autre monde englobe le monde et le dépasse; il parvient à être à la fois identique et autre.

Le lit, au milieu de la chambre, attribué lui aussi d'emblée à Proserpine, est de même l'occasion d'une longue description. L'excellence des matériaux, le réalisme des détails conjugué à l'accumulation improbable du jaspe, de l'or, des pierres, de l'argent, du duvet, du *samit*, du *bouqueran*, de la soie, de l'hermine, de *cendal*, de l'ivoire, contribuent au merveilleux. Les quatre coins du lit portent des conduits qui diffusent *toutes les bonnes oudours du monde*[19].

Cinq automates sont mentionnés: à chaque angle de la pièce, une *image* en or se tient, prête à sonner dans un cor d'argent, tandis que sur le lit, une *image* de douze pieds de haut, armée d'un arc d'ivoire et d'une flèche d'argent, porte des lettres sur la poitrine et indique que le palais *cornera* , et

[19] Ces conduits rappellent la machinerie du lit dans *Escanor* (éd. R. Traschler, Genève, Droz, 1994, v. 15992).

que celui qui se couchera dans le lit sans y être destiné mourra. Une voix effrayante se met à crier et annonce: "Voici la fin". Le premier cor sonne. Le palais se met à *pesteler,* à *trambler*. On a alors une vision de fin du monde: *Artus cuida bien que tout trebuchast*. Les portes et les fenêtres s'ouvrent et se ferment brutalement, des cierges s'allument et s'éteignent sans que personne ne soit vu les portant. On entend une rivière gronder, le vent souffle, violent, la voix reprend: "*Vez ci la fin, vez ci la fin"*. Quand la deuxième *image* sonne, un lion paraît, qu'Artus tue. Nouveau son de cor: un autre lion arrive, dont le héros est vainqueur. Au son de la quatrième *image*, c'est un géant monstrueux que le héros affronte avec succès. Enfin, le cinquième automate, celui qui se tient sur le lit, lance sa flèche sur une fenêtre qui s'ouvre, laissant passer une fumée noire et malodorante: un vent violent se déclenche, les tuiles volent "comme de la grêle", au milieu de feux, d'éclairs, sous la pluie et le tonnerre. Le palais s'émeut à nouveau: *adont avint que une grant lance de feu ardant descendi d'en haut droitement vers Artus pour lui ferir parmi le cors*. Le héros l'évite et elle transperce le lit avant de sombrer dans l'abîme. Le lit s'effondre *et conmença tout le palais a tourner comme une roe trop fort*. Artus se cramponne à l'*image* du lit, tandis que dehors Baudouin l'imagine mort et pleure. Le calme revient enfin, avec la clarté : "*Adont commença moult fort a crier: c'est achievé"* (f. 36-37v).

R. S. Loomis pense que le modèle de cette aventure se trouve dans le *Festin de Bricriu,* qui fait partie du cycle d'Ulster, et il suppose comme intermédiaire entre cette source irlandaise et la littérature française les peuples brittoniques de Galles et de Cornouailles[20]. Comparant l'épisode d'*Artus de Bretagne* et les attestations du même motif chez Chrétien de Troyes (dans *Le Chevalier de la Charrette* et dans *Le Conte du Graal*), il conclut que le Lit Périlleux du roman en prose est le plus proche de la source irlandaise, le motif du château qui tourne, présent dans *Artus* et dans le *Festin de Bricriu,* mais absent chez Chrétien de Troyes[21] constituant son argument majeur: "Few things in the study of Arthurian romance are more astonishing than the way in which the various versions of the Perilous Bad aventure supplement each other to prove their common derivation from the testing of

[20] *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes,* 2e éd., New York, 1952, p. 26-27. Sur ce point il diverge de G. Paris et F. Lot, qui privilégiaient des intermédiaires anglo-normands.

[21] Voir R. S. Loomis, *op. cit.*, p. 42.

Cuchulainn in Curoi's fortress, and to corroborate their origin in myth"[22]. Pour lui, la version *d'Artus* "represents a 'conte' of the first half of the twelfth century"[23]. On pourrait s'étonner de ce que l'attestation la plus tardive soit aussi la plus proche de la source: dans ses chapitres d'introduction concernant la survie des sources celtiques chez Chrétien de Troyes, Loomis consacre un développement complet aux survivances archaïques tardives, prenant deux exemples, le jeu du Décapité dans *Gauwain and the Green Knight* et dans *Le Livre de Caradoc,* et le Lit Périlleux, dans *Artus* et chez Chrétien.

Dans le *Festin de Bricriu*[24], Cuchulainn et deux héros rivaux d'Ulster arrivent à la forteresse de Curoi où celui-ci doit attribuer la souveraineté d'Irlande au guerrier le plus valeureux. Toutes les nuits, la forteresse tourne sur elle-même. Les héros arrivent en l'absence de Curoi: Blathnat (Petite Fleur) est chargée de les accueillir. Elle leur sert des boissons et leur prépare des lits. Chacun devra prendre son tour de garde la nuit puisque Curoi est absent. Chacun des deux rivaux de Cuchulainn prend son tour et est vaincu par un géant. Quand Cuchulainn prend son tour de garde, il est assailli par des divers ennemis et par le géant qui lui lance de branches. Vainqueur, il reçoit la souveraineté d'Irlande.

Les éléments sur lesquels R. S. Loomis fondent son rapprochement avec *Artus,* sont:

- Curoi, comme Estienne, connaît à l'avance l'arrivée du héros et se montre plein de prévenances à son égard,

- Curoi, comme Estienne, sont absents au moment de l'épreuve,

- le château de Curoi et la chambre dans *Artus* tournent,

- le héros arrivent avec un ou deux compagnons (deux dans la version irlandaise, un, Baudouin, dans le roman français),

- des projectiles volent,

---

[22] *Ibid.,* p. 444.

[23] *Celtic Myth and Arthurian Romances,op. cit.,* p. 224. R. S. Loomis, dans *Celtic Myth and Arthurian Romance* travaille à partir de la traduction de Lord Brenner et dans *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes* à partir du manuscrit de New York, à la description duquel il renvoie, sans se référer précisément au texte.

- le héros doit affronter des monstres et des géants,

- la maîtresse du château, qui porte un nom de fleur, éprouve un penchant pour le héros,

- dans la version irlandaise, le géant, double vraisemblable de Curoi, est appelé "bouvier" par le héros, tandis que le géant d'*Artus,* comme Curoi, porte une peau de bête et est armé d'une hache.

L'origine irlandaise du motif est pour R. S. Loomis indubitable[25].

On notera cependant que Baudouin n'entre pas dans le château avec Artus (contrairement aux compagnons du héros dans la version irlandaise), et qu'un certain nombre d'indices sont trop fréquents pour être significatifs, même si réunis ils peuvent à la rigueur renforcer une présomption: le nom de fleur, le combat contre le monstre et le géant. Le château qui tourne est un motif fréquent dans la littérature médiévale, tout comme celui des géants bouviers; l'hôtesse bienveillante est banale (on notera d'ailleurs que Florence n'est pas là dans *Artus* et que Proserpine ne se montre pas, ce qui rend très discutable la présence du motif de l'hôtesse bienveillante); quant aux projectiles volants ils étaient aussi fréquents dans la littérature du XIVe siècle, comme en témoigne par exemple les lances "automobiles" de *Perceforest*. Le rapprochement entre Curoi et Estienne reste par ailleurs incertain: Estienne est certes un magicien qui protège le héros, mais à part ce rôle, répandu dans la littérature médiévale, il n'a guère de points communs avec son modèle supposé[26]. Le nom de l'héroïne, Florence, traduirait selon R. S. Loomis, le nom de l'héroïne du récit irlandais Blathnat ("petite fleur")[27]: mais les demoiselles aux noms de fleurs sont trop fréquentes dans le roman médiéval pour

---

[24] Voir éd. G. Henderson, Londres, 1899, p. 100-113; H. D'Arbois de Jubainville, *L'épopée celtique en Irlande,* p. 135-142.

[25] Voir *Celtic Myth*, *op. cit.,* p. 159-175 et *Publications of the Modern Language Association of America,* 48, p. 1002-1007.

[26] Sur Estienne, 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,* t. 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*, t. 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195.

[27] R. S. Loomis insiste sur l'importance de la transmission des noms propres (*Celtic Myth and Arthurian Romance, op. cit.*, p. 35-38). Sur le nom de Blancheflor, voir la note 11 de R.S. Loomis, *ibid.,* p. 370-371.

que l'indice soit significatif. *Artus* nous propose une Marguerite et une Flordespine qui ne semblent pas, malgré leur nom, sortir du folklore irlandais.

L'argument majeur tiendrait alors, non en la présence de tel ou tel motif, mais dans la conjonction entre l'épreuve du lit, les projectiles qui volent (nonobstant l'écart entre des branches et une lance), et le château qui tourne. Or cette conjonction se trouve aussi dans *La Mule sans Frein* (ou *Demoiselle à la Mule*) de Païen de Maisières, comme l'indique lui-même R. S. Loomis, lorsqu'il invoque ce texte pour renforcer son argumentation concernant Curoi et Estienne. On peut se demande dans ce cas si *La Mule sans Frein* (ou *Demoiselle à la Mule*) ne pourrait pas être considéré comme aussi proche du modèle archaïque, voire même plus, qu'*Artus*, d'autant qu'elle ne date que du début du XIIIe siècle et qu'elle présente, contrairement à *Artus,* le motif du jeu du décapité, associé à Curoi, dans les sources irlandaises. Mais la fidélité à une source mythologique (ou plutôt folklorique) d'un auteur qui, dans son nom, affiche une telle dette face à Chrétien de Troyes, n'est-elle pas plus que douteuse, même si elle n'est pas impossible?

Par ailleurs, la comparaison entre *Artus* et les deux attestations que donne Chrétien de Troyes du motif du Lit Périlleux[28], ne permet pas de conclure définitivement. R. S. Loomis, étudiant l'épisode du *Festin de Bricriu* et le Lit Périlleux du *Conte du Graal*[29] met en évidence de nombreux points communs. Par rapport à *Artus,* c'est essentiellement le motif du château qui tourne. Cependant, les roues sous le lit peuvent attester selon R. S. Loomis d'une survivance du mouvement circulaire, et il me semble que les branches nombreuses brandies par Curoi dans la version irlandaise sont plus proches de la pluie de flèches de Chrétien que de la lance unique qui jaillit dans *Artus,* même si l'on peut reconnaître dans cette lance l'arme de Lug. Si le caractère archaïque d'*Artus* n'est pas évident, il n'en demeure pas moins que la parenté avec le récit irlandais est vraisemblable, mais le lien exact reste incertain:

---

[28] *Le Chevalier de la Charrette,* éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, v. 459-ss et *Le Conte du Graal,* éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1984, t. II, v. 7440-ss.

[29] *Celtic Myth, op. cit.,* p. 443-ss.

- il peut y avoir eu contact direct entre *Artus* et une source fortement marquée par la mythologie irlandaise: si c'est une source orale, il est vraisemblable, vu les conditions de transmissions, que cette source a été elle aussi plus ou moins éloignée des "origines",

- cette hypothèse nous renvoie à une source folklorique, témoignant, à l'état épars et dégradé d'une ancienne mythologie initialement cohérente: il existe effectivement un certain nombre de contes où figure l'épreuve du Lit Périlleux, en particulier le conte de la fille du Diable[30],

- une source littéraire peut avoir servi d'intermédiaire entre *Artus* et la mythologie celtique, qu'il s'agisse de Chrétien ou du *Lancelot en prose*.

Comme le notait S. V. Spilsbury, il n'est pas possible de confirmer ou d'infirmer définitivement l'hypothèse de R. S. Loomis[31] et afin de mesurer la part de la récriture dans l'épisode du Lit Périlleux dans *Artus de Bretagne,* il est nécessaire d'étudier les différences occurrences du motif dans la littérature depuis Chrétien jusqu'au XIVe siècle.

B. Le Lit Périlleux dans la littérature des XIIe-XIVe siècles

Un survol de la tradition littéraire auquel aurait pu se référer l'auteur d'*Artus* conduit à deux conclusions: le motif du Lit Périlleux n'eut pas le succès que laissaient espérer sa double occurrence et son mystère chez Chrétien de Troyes; aucune des attestations étudiées n'a la richesse et la cohérence que l'épisode a dans *Artus*. Le lien entre ces différentes occurrences du motif et leur rapport à la mythologie celtique, ne sont en général pas faciles à cerner. On peut supposer que certaines versions remontent directement à une source orale: selon R. S. Loomis, l'auteur du *Lancelot en prose* ne se serait pas inspiré de Chrétien de Troyes[32]; il est au contraire vraisemblable que *La Mule sans Frein* et *Le Chevalier à l'Epée* s'inspirent de l'auteur champenois. D'autre part, il a certainement existé des interférences réciproques entre les récits des conteurs et les textes littéraires.

---

[30] P. Gallais, *La fée à la Fontaine et à l'arbre,* Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 101-ss, p. 108.

[31] *Traditional Material in Artus de Bretaigne*, art. cit., p. 193.

[32] *Arthurian Tradition, op. cit.,* p. 206.

Associer le renvoi à une source orale et la proximité au mythe, c'est d'une part supposer l'unité d'un mythe originel qui n'est peut-être qu'une utopie, et minimiser le rôle des conteurs[33]: il est plus logique de supposer que les interactions sont réciproques, du XIIe au XIVe siècles, entre les contes, plus folkloriques que mythologiques, et les textes, et admettre que la disparition irrémédiable des premiers -disparition que ne saurait compenser les survivances modernes- rend incertaine toute enquête autour de l'évolution du motif[34]?

Dans les chansons de geste, si l'on rencontre quelques attestations du château qui tourne au vent avec des automates merveilleux qui ne sont pas sans rappeler parfois ceux d'*Artus*, comme dans *Le Voyage de Charlemagne*[35] (il s'agit du palais d'Hugon) ou dans *Elie de Saint Gilles*[36] (v. 1641-ss), l'épreuve du Lit Périlleux ne semble pas avoir eu de succès. C'est vers le roman qu'il faut se tourner pour rencontrer celle-ci.

Chrétien de Troyes a certainement joué un rôle important dans la vogue relative du Lit Périlleux. Son double traitement du motif (dans *Le Chevalier de la Charrette* v. 459-ss et dans *Le Conte du Graal* v. 7440-ss), sans qu'aucune connexion entre les deux épisodes ne soit faite en dépit des similitudes entre les deux épisodes, était favorable au jeu polyphonique et polysémique qui

---

[33] R. S. Loomis (dans *Celtic Myth, op. cit.*, p. 30) insiste sur le travail des conteurs: "For at least hundred years before Crestien composed what some scholars call the first Arthurian romance, about 1165, the Breton *conteurs* had been engaged in rationalizing, harmonizing, softening, and imbuing with courtly ideals this huge tangle of semi-barbaric fancies".

[34] Plus que d'évolution, on serait d'ailleurs tenté de parler de circonvolution, l'axe central à partir duquel sont générées les formes étant peut-être constitué par certaines structures de l'imaginaire, telles que G. Durand les a mises en évidence.

[35] Le rapprochement est fait par R. S. Loomis, *Celtic Myth, op. cit.*, p. 226: on retrouve l'association du palais qui tourne et de l'automate qui sonne.

[36] Ed. G. Raynaud, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1879. On retrouve la présentation indirecte du lieu merveilleux par un personnage (v. 1630-ss), les trois lits (comme dans la version irlandaise), l'or solaire, ainsi que des fresques cosmiques. Le fait que le palais tourne est brièvement mentionné par la demoiselle Rosamonde (dont le nom floral ravirait Loomis): *La verés vous les huis et le palais torner* (v. 1641), mais le détail n'est pas développé. Le lit a surtout une valeur érotique et aucune lance de feu ne jaillit.

fonde le merveilleux[37], d'autant que l'épisode du *Conte du Graal* restait ouvert du fait de l'inachèvement de l'oeuvre. Un certain nombre de points communs et de différences peuvent être relevées entre les deux épisodes de Chrétien et l'aventure d'*Artus*. Comme dans *Le Chevalier de la Charrette*[38], une lance de feu jaillit du haut de la pièce, comme dans *Le Conte du Graal,* l'épreuve du Lit (c'est une pluie de flèches qui tombe, et non une lance unique) est associée à un combat contre un lion et un *vilain. Artus* tient à la fois de l'un (lance unique) et de l'autre (combats avec le lion et le *vilain*), sans que l'on puisse savoir s'il y a eu influence littéraire ou emprunt à une même source, aucun indice pertinent ne pouvant être mis en évidence.

Dans les romans en vers, après Chrétien de Troyes, le motif apparaît soit dans des textes où le Graal est absent et où le monde arthurien est traité avec distance[39], soit dans des textes centrés sur le Graal, où le renvoi à Chrétien constitue une entrave à tout développement original. C'est du côté des premiers que l'on peut espérer des rapprochements intéressants avec *Artus de Bretagne* qui fait partie de ces romans en prose du XIVe siècle libérés des prestiges et des contraintes associés au Graal. En fait, nous allons voir que ni les uns ni les autres ne peuvent rendre compte de l'ensemble de l'épisode d'*Artus.*

Dans les *Continutions de Perceval* deux reprises peuvent être signalées. Dans la première *Contination*[40], Gauvain raconte à Arthur son aventure et mentionne, comme le maître champenois, le

---

[37] Sur ce jeu, voir notre introduction à *Fees, bestes et luitons, croyances et merveilles dans les romans français en prose,* à paraître en 2001 aux Presses Universitaires de Paris Sorbonne. A la fin du *Conte du Graal,* Chrétien revient sur l'épreuve du Lit dans le récit qu'en fait Gauvain à un Grinomalanz sceptique (v. 8408-ss): il signale là clairement qu'il s'agit d'une *merveille* discutable, incertaine, susceptible de connaître de nombreux développements, ce que souligne le quatrain de rimes *Merveille, s'aparoille, paroil, mervoil* (v. 8409-ss).

[38] Nous excluons les éléments trop fréquents pour être significatifs, comme la beauté du lit.

[39] Ce ton ne doit pas d'emblée nous faire conclure à l'absence de lien avec la supposée source mythologique, dans la mesure où, comme le rappelle R. S. Loomis, les sources celtiques ne sont pas dénuées d'humour.

[40] *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes,* éd. W. Roach, Philadelphie, Première *Continuation* (ou Continuation Gauvain), t. I, 1949 (version mixte), t. 2 (version longue), 1950, t. 3 (version courte), 1955 (avec un glossaire de L. Foulet). Nous donnons les références de la version de la version longue.

lit et la pluie de *carriax,* de *javeloz* et de *darz* qui se déclenche quand on s'y assoit (v. 766-ss)[41]. La mention est rapide, et se clôt sur l'étonnement du roi (v. 778-ss). Cette réaction témoigne de la clôture du motif, qui, contraint par l'héritage de Chrétien, semble ne plus pouvoir connaître de développements notables. Arthur ne comprend pas comment cette "merveille" est possible, mais le récit de Gauvain suffit à le convaincre, sans que le jeu polyphonique et polysémique puisse se mettre en place: *Ainçois le croit bien par son dit* (v. 781). On est passé de l'ordre du *cuidier* merveilleux au *croire* d'une *merveille* sans merveilleux. Dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil[42], l'épreuve du Lit est simplement érotique (v. 609-ss). Escolasse, une demoiselle cultivée qui parle *en bel françois* (v. 464), tente de séduire Gauvain sur un beau lit, où sonnent plaisamment des *eschalettes* d'or. Le lit est simplement le symbole de la séduction amoureuse, qui entre en conflit avec la quête suprême entreprise par le héros. On ne peut qu'être déçu par cette faible postérité dans les continuations.

Dans les romans en vers qui ne concernent pas le Graal, l'épreuve du lit est fréquente, sans que pour autant qu'autant épisode n'ait l'amplitude de l'aventure d'*Artus.* Parfois le lit a une simple valeur érotique[43], valeur qui n'est pas absente dans l'épisode du Lit de la *Merveille* du *Conte du Graal* où l'enjeu final est matrimonial et où la lance peut clairement être un symbole sexuel: sont absents le château (ou le lit) qui tourne et l'arme qui assaille le héros sans que personne ne semble la manipuler. Dans *Cristal et Clarie*,[44] Cristal entre dans le château d'Olimpias la fée: plusieurs lits sont décrits (v. 4485-ss et v. 4625-ss) et ces lits trouvent un pendant dans le celui où Cristal séduit Clarie (v. 8646-ss). Quelques indices pourraient être rattachés au motif du Lit Périlleux: c'est par une nuit d'orage que le héros parvient chez la fée (ce qui renvoie aux images d'orage et de foudre traditionnellement associées à la lance de feu et à la pluie de flèches), mais le lit en lui-même n'est plus associé à des bruits violents, mais d'une façon édulcorée, à une musique qui sort d'un *pecol*,

---

[41] Sont réunis les flèches et les carreaux du Lit Périlleux du *Conte du Graal* (v. 7575) et la lance de l'épisode du *Chevalier de la Charrette* (v. 525-ss).

[42] Ed. M. Williams, Paris, C.F.M.A., t. I., 1922.

[43] Voir Ch. Méla, *La Reine et le Graal,* Paris, Le Seuil, 1984, p. 267-ss.

[44] Ed. Hermann Breuer, Dresde, 1915.

tandis que les autres pieds racontent *bones vies, sonés et fables*[45]. La violence de l'aventure a disparu, en même temps que la lance de feu: on passe peut-être en même temps du symbolisme sexuel brutal à l'amour courtois.

Ailleurs le lit est un lieu d'épreuves qui ne sont pas explicitement amoureuses, mais qui participent néanmoins à l'élection du héros. Dans *Claris et Laris* [46](commencé en 1268) le lit a pour unique vertu d'endormir instantanément ceux qui s'y couchent, les laissant à la merci du félon qui les enlève alors pour les tuer et il appartient à un enchanteur qui, vaincu, quitte les lieux en l'emportant (v. 24447-ss). Cet épisode est marqué par l'angoisse que suscitent le sommeil, si proche de la mort, d'une part, et d'autre part, l'hospitalité toujours incertaine semble-t-il dans les récits arthuriens, comme peut-être dans la réalité médiévale.

Les trois textes en vers qui me semblent proposer les rapprochements les plus intéressants avec notre texte sont *La Mule sans Frein* (appelé aussi *Demoiselle à la Mule*) de Païen de Maisières (début du XIIIe siècle) et *Le Chevalier à l'espée* (avant 1210) [47], ainsi que *Escanor* de Girart d'Amiens (vers 1280)[48].

Dans *La Mule sans Frein,* le héros, comme dans l'épreuve du Lit du *Conte du Graal*, est Gauvain. Celui-ci arrive près d'un château qui tourne, où, guidé par un nain, puis un *vilain* gigantesque, il subit le jeu du décapité, un combat contre deux lions, puis contre deux serpents, avant qu'une dame le reçoive sur un très beau lit et cherche à le retenir en lui proposant de l'épouser, le détournant ainsi de la quête du *frein* qu'il a entreprise. On reconnaît:

- le *vilain* , qui tient du géant,

- le combat contre le lion,

- le lit périlleux (à céder aux charmes de la dame et à rester sur le lit, Gauvain risque la *recreantise*),

---

[45] Ce détail signale vraisemblablement ce lit comme emprunt littéraire.

[46] Ed. J. Alton, Tübingen, 1884.

[47] Ces deux récits sont édités par R. C. Johnston et D. D. R. Owen, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edimbourg Londres, 1972.

[48] Ed. R. Traschler, Genève, Droz, 1994.

- la thématique solaire associée au nom de Gauvain ainsi qu'au leitmotiv *ainz que soit passez / Midis, avras a fere assez* (v. 637, v. 871) et à l'ornement du couvre-lit (*paile roé* v. 936), d'autant que le chevalier sera reconnu par les habitants de la cité comme celui qui les aura libérés de l'obscurité,

- le château qui tourne.

Cependant Gauvain est un héros des plus répandus[49], la mention du terme méridien peut être motivé avant tout par une volonté d'accélérer le récit et d'accumuler, avec une visée parodique, les contraintes sur le mode de la surenchère plaisante, et les tissus *roés* connurent une véritable vogue[50]. Quant au mouvement circulaire, il ne suscite pas l'effroi du héros, mais des interrogations (v. 446-ss) et deux comparaisons (avec des meules de moulin[51] et avec une toupie v. 441-ss) contribuent à le dédramatiser. Le plus grand problème qui se pose en fait au héros est de réussir à se trouver devant la porte du château au moment où elle passe devant lui. Une fois Gauvain à l'intérieur, le mouvement circulaire est oublié jusqu'à ce que le chevalier quitte les lieux; la fée ordonne alors au *vilain* d'arrêter le château et

Li vilains conmande au chastel

Qu'il fust toz coiz, et il s'esta (v. 1000-1001).

La transmission des ordres de la fée au *vilain*, du *vilain* au château, soulignée par la symétrie des vers

Et ele conmande au vilain (v. 993)

Li vilains conmande au chastel (v. 1000) participant à la dédramatisation, la tâche d'arrêter le château revenant finalement au *vilain*, au bas de la hiérarchie.

Ce lit (à peine) "périlleux" et ce château qui tourne, comme le pont de l'épée, les têtes sur des pieux, les nains, le *vilain*, qui figurent de même dans le récit, font partie des motifs obligés auxquels

---

[49] Voir K. Busby, *Gauvain in Old French Literature,* Rodopi, Amsterdam, 1980 et S. Atanassov, *L'idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIIIe siècle,* Orléans, Paradigme, 2000.

[50] C'est dans un *paile roé* que Fresne est enveloppée dans le lai de Marie de France (éd. K. Warnke, présentée par L. Harf-Lancner, Paris, Livre de Poche, 1990, v. 123).

ne peut manquer de recourir un auteur arthurien au XIIIe siècle. Plus qu'une réminiscence mythique ou un témoignage folklorique, c'est un topos que l'on a ici, dont le traitement est discrètement humoristique: l'épreuve est présentée sur le mode de la dévalorisation: le lit (v. 931-ss) n'est pas d'or, mais d'argent. Pis encore, il n'y a en fait pas d'épreuve du lit: l'aventure ultime n'est plus qu'un pique-nique, la dame et le chevalier finissant par manger au lit ensemble. L'énumération rapide par le héros de ses aventures en conclusion (v. 1091-ss) renforce ce détournement, et l'on comprend finalement pourquoi A. Guerreau ne relève pas dans son index l'épreuve du lit de *La Mule sans Frein*[52]...

De même, le *Chevalier à l'épée*[53] est un récit bref, volontiers ironique, qui se termine dans l'esprit d'un fabliau. Gauvain et la fille de son hôte doivent passer la nuit ensemble dans une chambre somptueuse (v. 476-ss). Un *branc* (v. 533) pend au-dessus du lit, prêt à tuer quiconque portera atteinte à l'honneur de la demoiselle: vingt chevaliers en ont déjà fait la triste expérience. L'épée est *faee* (v. 568), mais on n'en saura pas plus sur son origine. Gauvain ne peut résister, se rapproche de la jeune fille:

Et li brans do fuerre sailli,

Sel fiert res a res do costé (v. 596-ss).

Gauvain *esperdu* (v. 606) perd son *talant* (v. 606) et songe tristement à la honte qui retombera sur lui pour avoir passé avec une jeune fille une nuit aussi chaste. C'est plus une épée de Damoclès que l'on a ici (elle pend dès le début de l'épreuve, et ne surgit pas brutalement), à moins que l'épreuve ne renvoie au glaive divin. L'épisode du *Chevalier de la Charrette* est détournée: chez Chrétien, Lancelot, victime de la lance, est déshonoré avant même l'épreuve du lit, alors que c'est après l'aventure que Gauvain ressent une honte douloureuse; l'épreuve est pour Lancelot une épreuve d'élection, alors que Gauvain n'est que la vingt-et-unième victime à n'avoir su résister alors même qu'il connaissait le danger; Lancelot reste chaste, Gauvain demeure l'habituel séducteur; d'un côté

---

[51] Cette association entre l'espace qui tourne et les meules de moulin se retrouve dans *Artus* où, nous le verrons, la chambre qui tourne du Château de la Porte Noire est redoublée par les meules qui tourbillonnent à la Tour Ténébreuse.

[52] *Op. cit.,* p. 344-344. A. Guerreau mentionne en revanche pour ce texte pour le motif F. 771. 2. 6 Revolving Castle.

[53] Ed. cit. dans *Two Old french Gauvain Romances*.

une quête et ses risques mortels[54], de l'autre le ridicule d'une mésaventure galante. Ce n'est de toute évidence pas de cette version qu'*Artus* aurait pu s'inspirer.

Dans *Escanor* (v. 15580-ss), le lit merveilleux est l'oeuvre de la fée Esclarmondine, amie de Brian, jaloux de Gauvain. Le passage est surtout prétexte à une longue description des fresques qui ornent le mur et le lit. L'épreuve est devenue véritablement ornementale: les lions qui attaquent le héros ne sont plus que des automates, même s'ils imitent de près la réalité (v. 15852-ss):

Mais il sambloit qu'en maneçant
Tout cil .IIII. lion alaissent
Les genz qui le lit aprochaisent.

Ces créatures étranges jettent du feu (v. 15866), ce qui renvoie à la thématique ignée, récurrente dans notre motif, et servent à tester, comme les véritables lions chez Chrétien de Troyes et ses imitateurs, la vaillance héroïque (v. 15868). Les lions du mythe ont donc été édulcorés, d'autant plus qu'une vielle magique suffit à les endormir (v. 15874-ss). Le vacarme qui accompagne généralement l'épreuve du lit est devenu une mélodie plaisante: des oiseaux automates chantent (v. 15978-ss), une trompe, tenue par un ange, sonne mélodieusement (v. 15991-ss). La mouvement circulaire est lui aussi réduit: point de lit, de château ou de chambre giratoires, mais un l'ange girouette, que l'on tourne d'un côté ou de l'autre, pour déclencher ou interrompre les chants d'oiseaux.

Ces longues descriptions transforment tellement le Lit Périlleux en Lit de Plaisance que lorsque Gauvain se prépare à l'épreuve, le narrateur est obligé de revenir sur le danger, quelque peu oblitéré par l'ekphrasis:

Mais si tost qu'il furent entré
En la chambre as .IIII. lionz,
Laienz ne fu si hardis honz

---

[54] La lance *cuida coudre / le chevalier par mi le flans / au covertor et as dras blans* (v. 561-ss): le lit a failli n'être qu'un linceul. On remarquera cependant que cette aventure, qui peut être lue comme une initiation à la mort, ne semble susciter aucune réaction de la part du héros qui se contente d'éteindre le feu (v. 522). Dans *Le Conte du Graal,* le danger est explicite (v. 7557-ss).

Hors ne vausist estre erranment,
Quant il virent l'enchantement.
Pour coi? Quar les lionz dotoient
Qui fu et flambe lor getoient (v. 16306-ss).

Il est clair que même si l'on retient le lien que Brian (brillant?) et Gauvain peuvent, directement ou indirectement, entretenir avec le soleil, il ne reste pas grand chose du mythe celtique, dont R. S. Loomis soulignait la dimension solaire[55]. L'épreuve n'a aucune gravité, à l'image de la fée qui est plutôt facétieuse (v. 15562-ss *Et pour les genz faire muser, / Faisoit sovent tez moqueries / Et autres granz deableries / Que par enchantement faisoit, / Dont les genz sovent amusoit*).

Aucun de ces textes en vers n'atteint donc à la cohérence et au sérieux d'*Artus* dans le traitement du motif. Jamais celui-ci ne donne au lecteur l'impression d'un enracinement mythique, même si quelques indices épars peuvent rappeler des récits comparables au *Festin de Bricriu.*

Dans les textes en prose, le motif me semble avoir eu un succès encore moindre. Il était certes inévitable dans le *Lancelot en prose*[56]. L'index d'A. Micha[57] établit une distinction entre le Lit Aventureux (LXVI, 17) et le Lit de la Merveille (XCVIII, 29), mais il s'agit en fait de la même aventure, intégrée aux épreuves du château du Graal. Cette conjonction paraît être une innovation, fondée sur un rapprochement entre la lance du Lit Périlleux du *Chevalier de la Charrette* et de la lance du cortège du Graal, et par la thématique commune de la blessure et de l'épreuve. Gauvain à Corbenic vient de voir passer le Graal pour la première fois et il a été plus intéressé par la demoiselle qui le portait que par le *saint vessel* (t. II, p. 377). Son échec est sanctionné par les insultes d'un nain. Il voit alors un beau lit et, prévenu d'un danger possible par une demoiselle, il s'y assoit pour monter la garde. Il entend alors un cri abominable[58] et une lance au fer enflammé sort d'une chambre voisine

---

[55] Parmi les herbes jonchées sur le sol de la chambre figurent des soucis (v. 15584), de la menthe et des violettes, sans que *soussies* ne soit appelé par la rime. Ces soucis, que nous retrouverons dans *Artus* (voir *infra* au sujet du *chapel* de l'automate), sont-ils un indice solaire? En l'absence d'un réseau convergent d'indices il est difficile de conclure.

[56] Ed. A. Micha, Paris Genève, T.L.F., 1978-1983, 9 vol.

[57] T. 9 de l'édition citée dans la note précédente.

[58] Ce cri peut être un "écho" du *bret* que poussent les cordes du lit dans *Le Conte du Graal* (v. 7568). Je suis tentée de rapprocher ce *bret* de celui qui accompagne les manifestations du Siège Périlleux, par exemple dans le *Didot*

et le blesse. La nuit tombe, il subit alors les attaques d'un dragon, d'un léopard, puis les fenêtres se mettent à claquer, un vent violent se déclenche, douze demoiselles passent et se lamentent, puis il doit se battre contre un grand chevalier. Les fenêtres claquent à nouveau, on entend le tonnerre, des éclairs fusent, ,un vent violent souffle, des voix chantent et le Graal passe (p. 385). Le lit n'est pas décrit (*le plus riche lit del monde* p. 379): le roman en prose n'aime guère l'ekphrasis. L'épreuve entretient un rapport clair avec la liturgie du Graal, bien qu'elle reste périphérique. C'est la même aventure que l'on retrouve plus loin, avec Bohort pour héros (t. V, p. 259). D'une reprise à l'autre, l'épreuve, diurne, devient nocturne: c'est à la tombée de la nuit que le chevalier s'installe sur le lit. La *noise,* le *grant vent,* les fenêtres qui claquent, précèdent désormais l'épreuve du lit, alors que dans le cas de Gauvain, ils se situaient après et servaient en fait de transition entre l'épreuve du Lit, préparatoire, et celle du Graal. L'évolution du motif entre la première occurrence et la seconde semble indiquer que l'épreuve du lit tend à être de plus en plus étroitement intégrée aux manifestations du Graal: dans l'aventure de Gauvain, c'est une sorte de préalable, diurne et disjoint des manifestations du Graal; dans le cas de Bohort, elle est sur le même plan que le combat contre le lion et le serpent. Si l'épreuve du lit suggère à Gauvain une lecture diabolique (le cri qui précède l'apparition de la lance lui semble être celui d'un diable t. II, p. 385), la lance en feu qui frappe Bohort est comparée à *un cierge embrasez* : cette inversion de la valorisation confirme l'intégration au cortège du Graal. Désormais, il n'est plus question d'une lance qui tombe (comme chez Chrétien), mais d'une lance qui se meut horizontalement, sortant, comme le cortège du Graal, d'une chambre, le fer enflammé de l'épreuve du Lit Périlleux trouvant un écho dans le sang qui coule de la lance du cortège. Ce serait donc avec le *Lancelot en prose* qu'apparaîtrait une connexion forte entre le Lit Périlleux et le Graal.

Perceval et qui rappelle les récits celtiques liés à la pierre d'élection (voir R. S. Loomis, *op. cit.*, p. 341-ss), d'autant que le Siège Périlleux et le Lit Périlleux entretiennent des rapports très étroits et remontent vraisemblablement aux mêmes mythes. D'autre part, je me demande si ces *cordes* qui poussent un *bret* ne viendraient pas d'un *cor* mal lu, les cors intervenant souvent dans les épreuves inspirées plus ou moins directement par des récits celtiques.

On doit s'étonner cependant de la faible prospérité de cette conjonction. Point de Lit Périlleux dans la *Queste del Saint Graal*[59]. Le lit du roi Méhaignié (p. 267) rendait peut-être difficile la mention d'un deuxième lit associé à la blessure. D'autre part le Lit Périlleux a vraisemblablement été concurrencé par un autre motif, certainement apparenté sur le plan des origines mythologiques, celui du Siège Périlleux, plus satisfaisant comme épreuve d'élection, dans la mesure où le siège n'a pas l'ambiguïté érotique du lit. Comme le Lit Périlleux, le Siège Périlleux associe une élection héroïque au geste de s'asseoir[60], au milieu de manifestations bruyantes (tonnerre, éclairs, foudre, image de fin du monde, tremblements de terre). Les textes, même s'ils aiment moduler à partir de motifs voisins, n'ont pas joué sur la proximité entre les deux motifs: *Perceforest* récrit le Siège Périlleux[61] mais ne s'intéresse à aucun Lit Périlleux, ce qui est vraiment surprenant dans la mesure où *Perceforest* est une véritable anthologie arthurienne; *La Queste* reprend le Siège Périlleux, comme le *Tristan en prose* ou les *Merlin en prose,* mais point de Lit Périlleux dans ces récits. Le *Merlin post Vulgate* s'intéresse au Siège Périlleux, mais pas au Lit, ce qui est d'autant plus surprenant que le Coup Félon, qui joue un rôle essentiel dans les aventures de Balaain et les origines des aventures arthuriennes[62], reprend de nombreux éléments de l'aventure du Lit Périlleux. On reconnaît en effet le motif de la chambre somptueuse, mais à la place du lit (rectangulaire, aux angles souvent marqués par l'ornementation) où jaillit une lance, nous trouvons une table, carrée, grande (ce qui nous indique peut-être qu'elle est un avatar du lit), sur laquelle se dresse la lance qui saigne, qui tient sans appui, seule (ce qui pourrait être rapproché de la lance "automobile"). Un interdit, un palais qui se met à trembler, une voix terrible et prophétique, une tempête, nous renvoient de même à l'épisode du Lit

---

[59] Ed. A. Pauphilet, Paris, C.F.M.A., 1980.

[60] En général on s'assoit sur le Lit Périlleux, plus que l'on s'y couche; le couchage médiéval ne passant pas par un allongement complet reste très proche de la positon assise. Notons cependant qu'Artus s'allonge.

[61] Voir notre livre à paraître *Fées, bestes et luiton..., op. cit.*.

[62] Voir A. Brown, "Balin and the Dolourous Stroke", dans *Moderne Philology*, t. 7, 1909, p. 203-306 et "The Bleeding Lance", dans *Publications of the Modern Langage Association of America,* t. 25, 1910, p. 1-59, W. Nitze, "Le Bruiden, le Château du graal et la lance-qui-saigne", dans *Les romans du Graal dans la littérature arthurienne des XIIe et XIIIe siècles,* Paris, 1956, p. 287-ss et J. Marx, *La légende arthurienne et le Graal, op. cit.*, p. 169-ss et p. 257-ss, ainsi que "le thème du coup félon et le *roman de Balin*" dans *Le Moyen Age*, t. 72, 1966, p. 43-ss.

Périlleux. La table, moins chargée de connotations érotiques, plus proche de l'autel, a remplacé le lit, tandis que la lance est associée au Coup Félon, cause des malheurs de Bretagne (t. I, p. 160-ss). Dans cette version de *Merlin,* l'amour est associé à la luxure, le lit est le lieu de flagrants délits amoureux, et non d'élections héroïques. Il condamne le monde arthurien à la déchéance, au lieu de participer à sa rédemption. Le lit magique que Merlin installe près de la tombe de Balaain et Balaan (t. I, p. 193) prive ceux qui y dorment de souvenirs confirme le détournement du Lit Périlleux[63]. Dans les romans du Graal en prose, il semble bien que le Siège Périlleux, moins ambigu, plus clairement associé à la thématique du pouvoir, enrichi par le symbolisme des tables (table du Graal, table de Merlin, Table Ronde), et par l'analogie avec la place de Judas, ait détrôné le Lit.

Ce parcours, incomplet certes, permet de dégager plusieurs conclusions. En ce qui concerne le rapport au mythe, en dépit des difficultés liées à ce type d'enquêtes, il semble bien qu'on puisse considérer comme acquis que le Lit Périlleux trouve son origine dans des récits inspirés plus ou moins directement par la mythologie celtique, en relation avec un héros solaire. Néanmoins il est difficile d'affirmer qu' *Artus* est plus proche du mythe que les deux attestations du motif que l'on a chez Chrétien de Troyes, voire même d'attestations comme celles de la *Mule sans Frein* ou du *Lancelot en prose*. Cette réserve n'a cependant pas pour conséquence que le motif dans *Artus,* s'il n'est pas inspiré directement par la mythologie, est à l'inverse hérité d'une tradition littéraire. Bien que mon étude ne puisse prétendre à l'exhausitivité, il semble en effet que l'épisode d'*Artus* n'a d'équivalents, ni en vers, ni en prose. Plus encore on remarquera que le motif du Lit Périlleux n'a guère été productif, alors que sa notoriété chez les arthuriens me laissait espérer une postérité

[63] Ce lit est l'objet d'une brève digression: la fin de l'enchantement qui le concerne est annoncée. Lancelot, grâce à un anneau donné par la Dame du Lac en viendra à bout, ce que le narrateur demande à son ami, Helye, de raconter en traduisant le *Contes del Brait* (p. 194). Ne retrouve-t-on pas ici le motif du *bret* associé au Lit Périlleux, même si l'on doit se souvenir que la référence à ce livre est fréquente dans les romans en prose et peut renvoyer, selon les contextes et les interprétations, à un conte de *Brut,* ou au cri que poussa Merlin quand il fut enfermé? Ce lit, que Merlin construit et qui clôt l'épisode du Coup Douloureux, permettrait de reconstruire le motif du Lit Périlleux, qui aurait été décomposé en deux, avec d'une part, l'aventure du Coup qui reprend des éléments du Lit Périlleux, en lui substituant un autre objet, d'autre part le Lit, encore Périlleux, mais privé de toute corrélation avec une lance et des manifestations tumultueuses et bruyantes.

beaucoup plus riche. Finalement, le Lit Périlleux d'*Artus* ne serait ni l'écho fidèle d'un mythe plus ou moins reconstitué, ni un emprunt à la tradition littéraire, même si on peut dégager des points communs avec le *Lancelot en prose* (en ce qui concerne le lien que nous verrons plus loin avec le Graal et ses manifestations) et avec *Escanor* (pour ce qui est de la décoration et de la chambre et du meuble).

En fait, il me semble que l'impression qu'a le lecteur d'*Artus de Bretagne* de se trouver devant un texte qui aurait de puissantes résonances mythologiques, est avant tout le résultat d'un artifice littéraire, qui passe, en particulier, par la création d'un réseau centré sur un héros solaire, qui rétablit le rythme saisonnier, ce sens n'ayant pas été imposé par une survivance mythologique dont le sens aurait été plus ou moins perdu, mais par l'imaginaire propre de l'auteur, qui, comme tous les hommes du Moyen Age, était particulièrement sensible au rythme des saisons et qui pouvait retrouver dans les pratiques folkloriques, comme dans les récits du folklore et dans les textes littéraires, de quoi nourrir cette conception.

III. *Artus de Bretagne*, ou comment fabriquer de faux meubles bretons, mythe et "effet de mythe"

Le récit irlandais, comme le note R. S. Loomis, serait marqué par la puissante héliolâtrie du paganisme irlandais (p. 208)[64], le mouvement circulaire du château, de la chambre ou du lit, prenant tout son sens par rapport à la course solaire. Si J. Markale n'accorde, semble-t-il, guère de valeur, à cette lecture et refuse de faire de Cuchulainn un héros solaire[65], il me semble que, quelle qu'ait été la signification du mythe pour les Celtes, un récit comme le *Festin de Bricriu* suggérait sans difficulté

[64] Sur les dieux irlandais de la tempête et du soleil, voir R. S. Loomis, *Celtic Myths, op. cit.,* p. 39-ss. Lug, qui mène la foudre et l'éclair, a pour attribut la roue solaire et il est le maître des arts et des techniques agricoles (voir J. Marx, *La légende arthurienne et le Graal* , Paris, 1952, p. 150).

une lecture solaire à l'homme du Moyen Age. Que l'auteur ait eu connaissance d'un récit, encore fortement marqué par la mythologie, où figuraient à la fois le Lit Périlleux et l'espace qui tourne, ou qu'il ait été sensible à la lecture solaire de l'épreuve du lit et ait alors eu l'idée de lui adjoindre le motif, fréquent tant dans le folklore que dans la littérature, de l'espace qui tourne, qui s'associe de façon évidente au soleil, retrouvant ainsi, par des voies détournées, la conjonction du mythe celtique, il est certain qu'il a effectué un travail de qui dépasse largement la mise en relation du Lit Périlleux et de l'espace qui tourne, travail dont je me propose d'étudier maintenant les deux aspects principaux: la mise en oeuvre d'une polysémie autour de l'aventure du Lit Périlleux, et la *conjointure* autour du thème du héros restaurateur du rythme des saisons. C'est de ce travail que vient, à mon vient, l'impression de profondeur mythique à laquelle le lecteur moderne, comme vraisemblablement le lecteur médiéval, est sensible.

A. Mise en oeuvre d'une polysémie

1. La mythologie solaire et les rythmes saisonniers

Chrétien de Troyes et le *Lancelot en prose* pouvaient suggérer à l'auteur dans une lecture saisonnière et cosmique de l'épisode, en relation avec l'orage. Plus que *Le Chevalier de la Charrette* où l'on ne relève guère que la lance qui tombe *come foudre* (v. 515), voire la couleur *jaune* du *samit* (v. 506)[66] et les étoiles ornementales (v. 507) , c'est dans le *Conte du Graal* que la relation à l'orage et aux perturbations climatiques est la plus nette. Gauvain, le solaire, est en effet le héros de l'aventure. Le terme *estonent* figure à la rime (v. 7570), *escrois* est employé (v. 7584). Les fenêtres qui claquent, mentionnées par Chrétien parmi les premières manifestations, peuvent renvoyer au

---

[65] *La légende arthurienne et le Graal, op. cit.,* p. 145, n. 5. Pour ce qui est d'*Artus de Bretagne,* Jean Marx ne se fonde que sur le résumé de R. S. Loomis, confond Artus et le roi Arthur, et semble considérer qu'il n'existe de ce texte qu'un manuscrit, conservé à New York, celui-là même que mentionnait R. S. Loomis (*Celtic Myth, op. cit.,* p. 287 n. 1).

[66] Cet adjectif est surtout appelé par la rime avec *aune*: il peut néanmoins conforter le lecteur dans une lecture solaire de l'épisode.

coup de vent violent qui précède généralement les orages (v. 7588-9)[67]. Le lion caniculaire contre lequel Gauvain combat[68] pourrait aller dans le même sens. La *campane* qui pend aux *antrelaz* du lit (v. 7447) ne peut-elle pas rappeler le rôle essentiel que jouent les cloches pour chasser les orages[69]? Cette cloche, que l'on retrouve, détournée, dans *Escanor,* et qui est certainement à l'origine de l'association du motif du Lit Périlleux et d'une musique plaisante (ce qui conforte alors une lecture érotique de l'épisode), devait être perçue comme un élément important, car Gerbert de Montreuil, pourtant très sélectif dans son résumé, la mentionne: il n'est donc pas vain de tenter de l'interpréter. Enfin, les *gocez,* qui figurent sur les quatre roues sur lesquels le lit est installé (v. 7454) ont intrigué R. S. Loomis, qui a interprété les roues comme rationalisation du mouvement circulaire du château du mythe celtique: ne peut-on voir dans ces *gocez*, rares dans la littérature médiévale, non pas des grotesques comme le glossaire nous y invite, mais de petits *gos* (le diminutif est bien attesté), c'est-à-dire de petits chiens, qui pourraient avoir été perçus comme des indices caniculaires[70]? Cette lecture solaire, vraisemblablement suggérée à Chrétien par sa source[71], se retrouve, plus ou moins clairement, dans les reprises: les comparaisons avec l'orage pour caractériser le mouvement de la lance, sont par exemple fréquentes.

---

[67] Dans le *Lancelot en prose,* les claquements de fenêtres ont après l'aventure du Lit dans le cas de Gauvain (t. II, p. 381), et au début de celle-ci dans le cas de Bohort (t. V, p. 259).

[68] Voire le risque de perdre la tête mentionné v. 7558, qui peut nous renvoyer à la connexion entre le motif des têtes coupées et de l'orage (voir Ph. Walter, *op. cit.,* p. 71-ss).

[69] Voir Ph. Walter, *Canicule,* Paris, SEDES, 1988, p. 263, et en particulier la note 3.

[70] Comme l'a montré Ph. Walter de façon convaincante, la canicule est associée au chien. Il me paraît difficile de savoir si pour Chrétien ces *gocez* étaient des nains ou des chiens, mais il est vraisemblable que certains lecteurs médiévaux (comme l'auteur d'*Artus*) ont pu voir dans ces créatures un symbole caniculaire.

[71] Chrétien signale explicitement un emprunt dans les épisodes consacrés au Lit Périlleux. Il renvoie à un *conte* dans *Le Chevalier de la Charrette* (v. 464) et à une *estoire* (v. 7529) dans *Le Conte du Graal*. Certes ce type d'allégation est toujours à suspecter, mais dans ce ca présent, je serais prête à croire Chrétien. On notera que la référence à l'*estoire* est certainement plus puissante que celle au *conte,* dans la mesure où elle renvoie à l'écrit: elle figure dans l'épisode où l'enracinement mythologique est le plus fort et où il était d'autant plus nécessaire d'assurer vigoureusement le cautionnement.

Artus de Bretagne pour sa part se caractérise par un réseau d'indices saisonniers particulièrement serré dans le récit de l'épreuve du lit: d'une part, on retrouve des éléments qui figurent ailleurs dans la tradition, sans qu'on sache exactement dans quelle mesure il y a eu emprunt, d'autre part, un certain nombre d'éléments semblent être des innovations[72].

L'auteur, plus que ses prédécesseurs, insiste sur le passage de l'obscurité à la clarté. Inventant le Château de la Porte Noire[73], il souligne particulièrement la noirceur du décor[74], suggérant plus encore que l'auteur de *La Mule sans Frein* le potentiel diabolique de la sombre rivière peuplée de vermine grouillante (f. 33v) . Et surtout, juste après le combat contre le géant, une *image* lance une flèche sur une fenêtre: *si en issi une fumee si noire et si horrible et si laide qu'ele obscurci tout le lieu de leens que l'en n'i veoit riens* (f. 37v). Le texte marque particulièrement le contraste entre la vive luminosité (estivale) de la chambre éclairée par des escarboucles, et l'obscurité brutale. Par ailleurs, les allusions à des manifestations de type orageux sont très nombreuses. Les armes, qui, dans les autres attestations, prennent la forme de flèches ou de lances, et peuvent être lues en relation avec l'éclair ou la foudre du fait de nombreuses comparaisons dans les textes et de l'enracinement de cette association sur le plan de l'imaginaire[75], sont ici démultipliées, ce qui renforce la cohésion du passage (f. 37). L'*image* qui est dans le lit tient un arc d'ivoire et une flèche, qu'elle lance; le géant abat sur le héros sa hache, qui *vint d'en haut bruiant comme fordre contre terre*; une *grant lance de feu ardant decendi d'en haut droitement,* dans un mouvement vertical qui rappelle plus Chrétien de

---

[72] Il faut cependant rester prudent,, dans la mesure où il est difficile de parler de traits originaux lorsqu'il est impossible de connaître toutes les attestations perdues du motif.

[73] Dans le *Conte du Graal,* deux portes sont mentionnées, l'une en ivoire, l'autre en ébène (v. 7433): l'auteur d'*Artus* s'est-il servi de la seconde pour inventer la Porte Noire? L'opposition des couleurs dans *Eneas* aurait pu lui suggérer les deux lieux symétriques que sont le château de la Porte Noire et celui de la Blanche Tour.

[74] Il n'est pas impossible que l'on ait un souvenir de la *tenebrose terre* (éd. J. J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1973, v. 2305) et de l'*eve noire et fanjose* (v. 2555) des Enfers où règne justement une autre *Proserpine* (v. 2381). Le *chapel de soussies* que donne l'*image,* double de la fée, au héros pourrait être une variante du rameau d'or qu'à l'inverse le héros donne à la reine des Enfers (v. 2312). Don (inversé), motif végétal, merveilleux de la matière inerte qui imite la vie, couleur lumineuse, se retrouvent en effet.

[75] Voir G. Durand, *Les structures anthorpologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod, 10éd., 1984, p. 194.

Troyes que le *Lancelot en prose* où la lance se meut horizontalement. Doublant le motif en associant la lance et la flèche (alors que les autres textes choisissent l'une ou l'autre)[76], l'auteur a par ailleurs varié les lectures, le projectile merveilleux étant soit lancé par un automate (lecture "mécanique" et magique de la *merveille*) ou un géant, soit "automobile" (dans le cas de la lance).

Les jeux de lumière, qui semblent être des innovations, vont dans le même sens d'une évocation orageuse: des cierges s'allument et s'éteignent sans cesse (f. 37). Les références au bruit (*friente, noise, bruire*, *tambois, tourmens)*[77] sont nombreuses dans la tradition littéraire du Lit, mais il semble que l'auteur ait ajouté un vent terrifiant et qu'il ait explicité l'image de la tempête: on entend en effet *une riviere bruire que vous deissiez c'est la mer* (...), *uns vens si granz que a grant paine pooit Artus ester sus ses piez.* Lorsque sonne la troisième image, un vent se déclenche, *si grans et si fort qu'il brisoit lates et chevrons. Feus voloit par leens et tieules brisiés conme gresle et tonnoit et plouvoit si espessement que toute la sale trambloit et voloient li espars comme pluie.* A côté de ces suggestions sans ambiguïté, des comparaisons ou des hypothèses renvoient à une lecture plus implicite: *si vint par leens si grans tambois et si grans tourmens que Artus n'oïst pas par leens Dieu tonner*.

Le combat contre le lion est traditionnel dans les romans, mais il est difficile de savoir si pour le lecteur du Moyen Age il éveillait clairement une association d'idées avec l'orage, bien que sa valeur zodiacale soit certainement connue. Néanmoins, le lion que combat Artus brise l'écu de celui-ci comme si c'était de la *glace* (f. 36v): cette glace, plutôt inattendue, peut évoquer des images de grêle, d'autant que dans la tempête les tuiles sont brisées *conme gresle* tandis qu'il tonne (f. 37)[78]. Cette *glace,* cette *gresle*, ne peuvent être lue isolément, et ne prennent un sens possible que dans un réseau d'indices convergents.

---

[76] Sur la duplication dans *Artus de Bretagne,* voir *Fées, bestes et luiton, op. cit.*.

[77] La mention du bruit que le géant fait avec ses dents va dans le même sens: *et marteloit si fort des dens que on le pooit bien oïr de moult loing.*

[78] Il est clair que la comparaison n'est pas établie entre les tuiles et la grêle: *conme gresle* signifie "comme sous l'effet de la grêle".

Le combat contre le géant apparaît lui aussi dans les sources celtiques, en particulier dans le *Festin de Bricriu* [79], et se retrouve, rationalisé sociologiquement dans le *Conte du Graal* à travers le *vilain*. Dans *Artus,* on retrouve au contraire la monstruosité originelle de la figure[80], dans la mesure où il s'agit d'un *grant jaiant et desmesuré, qui bient avoit .XV. piez de lonc, noir et hideus,* qui *marteloit si fort des dens que on le pooit bien oïr de moult loing*. Comme dans le *Festin de Bricriu,* il porte une hache *une grant hache dont l'alemele avoit .III. piez* (f. 36v), et il a une *cuivrie de serpent.* Ph. Walter a travaillé sur une lecture "caniculaire" de ce type de figure et des serpents et dragons[81]. Dans *Artus* la comparaison du mouvement de la hache du monstre et de la foudre, ainsi que l'insertion de la figure dans un ensemble d'indices liés à l'orage, rend cette interprétation vraisemblable[82]. Dans le *Lancelot en prose,* Gauvain affrontait un *serpent* (associé à un léopard) et un grand chevalier et un *serpent* (t. II, p.380 et p. 382), de même que Cuchulainn rencontrait un berger monstrueux et un monstre aquatique: dans *Artus,* ces adversaires sont synthétisés dans une figure unique, le géant à pelisse de *serpent*.

Artus a finalement pour mission d'affronter un orage, avec toutes les perturbations climatiques que cela suppose (grêle, vent, obscurité soudaine, tonnerre, éclair), et de ramener la clarté: il est responsable du rythme saisonnier, de la bascule de la nuit au jour, de l'orage au beau temps. On comprend dès lors pourquoi l'épisode est placé sous le signe du retournement et du passage: tout se joue au Château de la Porte Noire; à la fin de l'épisode, le palais, après avoir tremblé (comme dans le *Lancelot en prose*) se met à <u>tourner</u> *comme une roe trop fort* ; le contraste entre l'obscurité bruyante

---

[79] Dans *Le Festin de Bricriu,* le héros affronte un berger monstrueux.

[80] Soit parce qu'*Artus* reprend la source, soit parce que l'auteur hérite de Chrétien et de ses descendants, et cherche à redonner un peu de force à ces monstres édulcorés, dont la banalisation, après deux siècles, nuit au merveilleux.

[81] Voir Ph. Walter, *op. cit.,* p. 85-ss et p. 211-ss.

[82] On notera par ailleurs que l'auteur d'*Artus* a eu l'habileté de corréler le *bret* qui, nous l'avons vu, accompagne souvent l'aventure du Lit Périlleux, et le géant, puisque celui-ci meurt en poussant un cri affreux (f. 37). Le manuscrit B.N.F. fr. 761 parle de *cri.* L'édition de 1584 parle de *bruict* (*op. cit.,* p. 73): de toute évidence, elle s'inspire d'un manuscrit où figurait non pas *bruit,* peu satisfaisant dans ce sens, mais *bret, brait,* qu'elle n'a pas compris (ce substantif a disparu au XVIe siècle).

et puante de la rivière et de la chambre sous l'orage d'une part, et la clarté paisible et parfumée par les *bonnes oudours* qui s'échappent des *conduis* du lit, souligne la brutalité et la gravité du retournement.

Une lecture saisonnière n'est donc vraisemblablement pas une reconstitution hypothétique: les indices inscrits dans le texte sont trop nombreux, et d'ailleurs, dès le début de l'épisode, les ornements cosmiques de la chambre (avec la lune, le soleil et les planètes) invitaient le lecteur à étendre l'aventure au cosmos. Au Moyen Age, les cycles saisonniers, les solstices, la pluie après le beau temps, étaient des repères essentiels, et en même temps angoissants, où l'homme éprouvait souvent son impuissance: or dans cette aventure du Lit, si Artus combat le lion et le géant, l'ultime épreuve le montre embrassant l'*image* et s'y cramponnant, attendant que tout passe, tandis que Baudouin, à l'extérieur du château, pleure, impuissant, écoutant avec inquiétude le vacarme, comme le *vilain* qui entendant au loin l'orage, priait pour qu'il ne vienne pas sur ses champs[83].

2. Lectures poétique et apocalyptique: les *cors*

Cependant à côté de ce réseau d'indices très puissamment constitué, on peut mettre en évidence deux autres lignes directrices qui renforcent la cohésion du passage tout en entretenant sa polysémie: une logique qu'on pourrait qualifier de "poétique" et une lecture apocalyptique en relation avec les *cors* qui jouent un rôle essentiel, et semble-t-il nouveau, dans l'épisode d'*Artus*.

Les quatre *images* qui "cornent" jouent un rôle important dans *Artus.* Elles sonnent les unes après les autres et rythment les épreuves. Si chez Chrétien, il est tout au plus question de cloches, dans le *Lancelot en prose* rien de comparable ne se rencontre. C'est *Escanor* qui fournit le rapprochement le plus satisfaisant: une trompe, avatar du cor, est tenue par un ange, et sonne

[83] On peut effectivement s'étonner de cette épreuve du Lit où le héros reste passif et ne doit que contrôler sa peur. Il est certain qu'une lecture sexuelle de l'épisode se justifierait, sans qu'elle entre dans mon propos. On ne développera pas la symbolique de la lance de feu, mais on suggérera que l'aventure du Lit pourrait renvoyer à une épreuve où le héros est appelé à maîtriser ses pulsions, d'où son inaction.

mélodieusement (v. 15991-ss)[84]. Si l'épreuve du Lit n'est pas souvent associée à des cors, en revanche, R. S. Loomis a remarqué que les épreuves du Graal en général accordaient une place importante à cet objet et il a montré que la mythologie celtique associait couramment les épreuves et les cornes qui sonnent ou qui testent[85] et que le Graal a pu prendre la forme d'un cor (tant dans ses modèles mythiques supposés que dans des attestations romanesques comme *Sone de Nansay*). Parallèlement il explique le rôle des cors qui sonnent et accompagnent souvent les épreuves, par la rationalisation du bruit qui accompagne l'élection, qu'il s'agisse du Lit ou du Siège Périlleux associé à la pierre qui "brait"[86]. Cette explication ne rend cependant pas compte du choix de l'instrument, un tambour pouvant faire aussi bien l'affaire. En fait, il est vraisemblable que le Graal christianisé se rêvant plus comme ciboire ou comme calice, l'association entre le cor et l'épreuve d'élection se soit distendue, le cor cessant d'être l'objet central, relégué à la périphérie, où il sert à expliquer le vacarme qui accompagne l'aventure. Outre ce déplacement, on note que l'on passe du cor à boire, sorti des usages, à cet instrument à vent qu'est le cor musical, qui trouve d'autant plus facilement sa place que le Lit Périlleux est désormais associé soit à des épreuves bruyantes (en général associées au vent de la tempête), soit à une aventure érotique, où une mélodie plaisante trouve aisément sa place. Dans *Artus,* le *cor* rythme l'épreuve et permet de raviver le lien avec le monde du Graal, lien estompé dans ce roman qui justement se joue après la mort d'Arthur, dans un univers en apparence libéré des prestiges du Graal. L'épreuve du Lit, lié au Graal dans le *Lancelot en prose*, renvoie finalement dans *Artus,* grâce en particulier à ces cors, à l'univers du Graal, et l'auteur réussit ce tour de force d'écrire une sorte de roman du Graal sans Graal. Dans cette perspective, la mention qui est faite tout au début de la description de la chambre, des *fenestres d'ambre a hautes verrierres cleres* (f. 35v), relayée par la fenêtre que frappe la flèche lancée par l'automate du lit pourrait être une réminiscence des cent fenêtres du palais du Graal dans le *Lancelot en prose* (l. V, p.259) et des

---

[84] L'influence d'*Escanor* sur *Artus* me semble plausible pour l'épisode du Lit, qu'il s'agisse de la description somptueuse de la chambre ou du cor.

[85] Voir R. S. Loomis, C*eltic Myth and arthurian romances,* New York, 1927, op. cit., p. 227-ss.

[86] Sur cette rationalisation, voir R. S. Loomis, *Celtic Myth,* op. cit., p. 224.

fenestres verrines (v. 7531) du *Conte du Graal*[87]. Les cors contribuent donc à situer l'aventure du Lit dans le sillage des épreuves du Graal.

Par ailleurs, les *cors* tenus par des automates marquent les quatre angles de la chambre, comme en témoigne le polyptote: *adont comença l'autre ymage a corner l'autre cornet de la chambre* (f. 36v). Or l'épisode joue sur une métamorphose de l'espace tout à fait intéressante, où l'on retrouve, comme dans de nombreux épisodes merveilleux, une imbrication du cercle et du carré. La chambre, ainsi que le lit qui lui est isomorphe (voire même l'oreiller qui est isomorphe du lit), sont d'abord perçus comme des carrés: la chambre a quatre coins, marqués par quatre automates, tenant des cors; *aus .IIII. cornes du lit avoit .IIII. conduis qui rendoient si grant oudour et si delitable que pour neent y fussent toutes les bonnes oudours du monde* ; l'oreiller est orné de *quartiers* d'or[88] (f. 36). A la fin de l'aventure cependant la chambre se mettra à *tourner comme une roe trop fort* (f. 37), et peut-être que le terme *tourmens* qui revient à plusieurs reprises avec le sens de "tempête" pouvait encore, au XIVe siècle, renvoyer le lecteur, de par son étymologie (lien avec l'idée de torsion) et par sa première syllabe (*tor*) à l'idée d'un mouvement circulaire. Les cors contribuent donc aussi à souligner la structure signifiante de l'espace aventureux. Or cette métamorphose de l'espace est, semble-t-il, servi par la proximité, sonore, et surtout graphique, de *corner* et *torner,* de *cor* et *tor.* Ces termes se confondaient facilement, ce dont témoigne une erreur attestée par l'édition de 1584: là où notre texte explique que l'inscription sur l'automate du lit porte *cornera,* l'édition note *tournera*[89]: *quant cest e ymage tirera, tout ces palais cornera et cilz morra qui en cest lit couchera se ce n'est cilz a qui il est destiné qui gesir y doit* (f.36). Le palais qui tourne se trouve dès lors au coeur d'un réseau dense, dont la cohérence est assurée en grande partie par ces *cors:* la géométrie de l'imaginaire, où le cercle et le carré sont souvent circonscrits, la proximité phonétique des mots, des éléments divers du mythe, se trouvent coordonnés.

---

[87] les fenêtres du *Conte du Graal* sont cependant plus colorées: v. 7468-ss.

[88] Ce type d'ornement renvoie à un espace délimité par une croix, et donc dessinant des carrés.

[89] Cette leçon est une erreur car le palais ne se met à tourner qu'à la fin de l'épreuve de la chambre et non aussitôt que l'automate tire. On ne peut cependant savoir si cette erreur remonte ou non au manuscrit utilisé par l'édition.

Autour de ces *cors,* qui sont rapprochés des trompettes de l'*Apocalypse*, s'organise de plus la lecture apocalyptique qui est explicitement proposée de l'épisode, et qui renforce, dans ce texte profane, sans Graal, le renvoi implicite au monde du *Saint Vessel*. Comme dans l'*Apocalypse* une voix surnaturelle se fait entendre[90], comparée à une trompette (4, 1) ; les quatre automates installés aux coins de la chambre renvoient aux quatre anges "debout au quatre coins de la terre, retenant les quatre vents de la terre"[91] (7 1), ainsi qu'aux quatre premières trompettes, qui sont regroupées en une unité (8 6, 8 13) . Le tremblement de terre qui suit l'ouverture du deuxième sceau, associé au soleil qui devient noir (6 12) se retrouve lui aussi dans notre texte où la chambre se met à trembler et où l'obscurité se fait, et le calme final une fois l'épreuve accomplie, pourrait renvoyer au silence qui suit l'ouverture du septième sceau (8 1). Plus ponctuellement, et de façon moins certaine, la grêle et le feu se retrouvent (7 7), la lance qui descend sur Artus fait penser au grand astre brûlant qui tombe quand sonne le troisième ange (8 10), et la mention de l'abîme[92] peut renvoyer au puits d'abîme (9 1-2).

Bien évidemment, il ne s'agit pas d'une paraphrase, mais le nombre des indices (et en particulier ces cors) renvoyant à l'*Apocalypse*, bien connue des lecteurs médiévaux, assurait certainement à l'épreuve du Lit Périlleux une cohérence supplémentaire, assurant le feuilleté de sens sur lequel se fonde l'écriture merveilleuse. *Artus* réduit l'opposition que nous avions relevée entre des récritures du Lit Périlleux associées au Graal et des récritures "profanes".

B. Le travail de *conjointure*

L'auteur *d'Artus* n'a cependant pas travaillé qu'à la cohérence interne de l'épisode: il a aussi travaillé à ce que les divers espaces que j'ai relevés dans la première partie de notre travail comme

---

[90] Le cri horrible qu'entend Artus est en effet relayé par une annonce apocalyptique: *et dist la vois: "Vez ci la fin..." Des lors conmença tous li palais a pesteler et a trambler trop fort.* A la fin de l'épisode, la voix se fait entendre une dernière fois: *Adont commença moult fort a crier: c'est achiévé.*

[91] N'oublions pas que dans *Artus* les vents finissent par être lâchés.

[92] La lance tombe dans *Artus* jusqu'en *abisme* (f. 37).

étant des lieux de l'autre monde soient tous construits selon la même logique: sans qu'il soit possible ici de tout développer, il semble que de nombreux échos existent entre le Lit Périlleux et les espaces de l'autre monde, échos qui vont dans le sens du renforcement de la lecture saisonnière et qui contribuent à donner au roman cette profondeur mystérieuse, qui peut laisser croire au lecteur à un enracinement mythique authentique.

Au centre de réseau se trouve Proserpine la Fée. Le choix de la déesse antique de la végétation est significatif dans ce roman où l'aventure a des résonances saisonnières. Cette fée a par ailleurs la même apparence que Florence, l'héroïne, dont le nom floral renvoie bien à la déesse tutélaire, et que l'*image,* l'automate qui sera chargé d'élire Artus pour époux de la princesse en lui offrant un *chapel* de soucis. Il est certes logique que des fleurs servent d'emblème à Proserpine, l*'ymage* qui double la fée étant par ailleurs vêtue de vert (f. 41). Cependant si les couronnes de fleurs sont des ornements très prisés au Moyen Age[93], en général, elles sont de roses ou de violettes, et non de soucis. Même si dans *Dou Capiel à .VII. Flours*[94], la *soucie* est mentionnée à côté du lis, de la violette, de la rose, cette fleur, homonyme du souci moral, ne paraît guère prisée: dans le *Roman de la Rose*, Jalousie porte un *chapel de soucie*[95]. Cependant, dans le cas de l'*image*, il ne semble pas qu'il faille lui conférer une valeur négative. Peut-être cette plante a-t-elle été choisie parce que c'est en cueillant un narcisse, autre fleur jaune, que, selon certains textes, Perséphone (et donc par assimilation Proserpine) a été enlevée par le seigneur des Enfers. Et surtout, le lecteur du Moyen Age, grand amateur d'étymologie, ne manquera pas de reconnaître dans le souci une sorte de "tournesol"(*solsequia*), qui tourne avec le soleil: Proserpine, héritant des caractéristiques de Perséphone, est associée au cycle des saisons et aux solstices, et son héros, Artus, nous l'avons vu,

---

[93]Alice Planche, "La parure du chef: les chapeaux de fleurs", dans *Razo, Cahiers du Centre d'Etudes Médiévales de Nice,* t. 7, *le corps paré: ornements et atours*, Nice, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1987, p. 133-144.

[94] Dans *Jongleurs et Trouvères du XIIIème au XIVème siècle*, publié par A. Jubinal, Paris, Marklein, 1825.

[95] Voir Alice Planche, art. cit., p. 142. L'auteur cite plusieurs exemples. Voir aussi du même auteur, "Le temps des ancolies", dans *Romania,* t. 95, 1974, p. 235-255. J. G. Frazer (*Le Rameau d'Or*, Paris, P. Geuthner, 1923, p. 42) rapporte une coutume des Slaves du sud : les jeunes filles enlèvent de terre les empreintes faites par leur ami, les mettent dans un pot et plante dessus un souci, "fleur qui passe pour ne jamais se faner", symbole d'éternité. Le jaune maléfique de la fleur, signe du surnaturel, et son symbolisme amoureux ne sont pas contradictoires : ce qui est magique est souvent

contribue à cet ordre saisonnier. Par ailleurs l'automate porte une couronne avec six branches d'or qui symbolisent, d'après le texte, les royaumes qui reviendront à Artus, mais qui surtout en font un symbole solaire, d'autant que l'*image* est blonde. Celle-ci, de plus, a un double dans l'automate du Lit Périlleux, qui, armé d'un arc et d'une flèche, évoque Diane, la soeur d'Apollon le solaire. D'une *image* à l'autre, de la princesse à la fée, c'est bien le même fil que le lecteur est invité à suivre. Le héros est donc appelé à assurer le rythme saisonnier, la bascule des solstices, le retour du soleil après la pluie, de la lune après le soleil, de la lumière après l'obscurité, et à se marier pour avoir une descendance: il faut que les fleurs germent et que les héroïnes, les Florence et les Marguerite(s)[96], épanouies, se marient. L'aventure individuelle contribue au rythme cosmique.

A partir de là, de nombreuses aventures prennent un sens qu'une lecture isolée n'aurait peut-être pas autorisé. Ainsi après l'épreuve du Lit Périlleux, Artus doit affronter *.II. hommes de cuivre* armés de fléaux, qui *batoient par enchantement si radement que nulz ne passast parmi eulz sans morir* (f. 38v). Certes les automates gardiens font partie de la tradition des textes narratifs: on les rencontre gardant Dunostre, et le cuivre, plutôt roux, dont ils sont constitués, en fait des adversaires redoutables. Mais ces fléaux, dans ce contexte où les rythmes saisonniers sont problématiques, évoquent surtout un travail des champs perturbés, d'autant qu'ils se trouvent près d'un *courtil* qui renvoie clairement au monde paysan: or ils battent à vide ; leur efficacité est douteuse (le cuivre n'est guère adapté à cet usage) ; ils oeuvrent en permanence, sans s'arrêter, dans une nuit absolue, alors que normalement l'on ne bat les blés qu'à la belle saison, lorsque les jours sont longs et clairs. Artus les vainc et rétablit le rythme perturbé.

L'épisode du monstre de Malegrape au château de la Brosse (f. 43-ss) prend de même tout son sens dans cette perspective. On raconte à Artus que deux ans plus tôt, à la saint Laurent, le seigneur du château de la Brosse, le valeureux Nevelous le Roux, a été tué par le monstre de Malegrape, anthropophage hybride, et qu'une voix[97] a annoncé à sa fille en prière, Blancheflor, que deux ans plus tard un chevalier tuerait le monstre: c'est Artus qui accomplira cet exploit. Blancheflor

---

ambivalent (le tabou est par exemple toujours à la fois ordre et interdiction).

[96] Marguerite est le nom de la demoiselle que le clerc Estienne, double de Proserpine, épouse à la fin du roman.

[97] Ne s'agirait-il pas d'un écho miraculeux de la voix qui se fait entendre dans l'épisode du Lit Périlleux?

orpheline[98] dans une terre *gaste*, ravagée par l'horrible créature, rappelle certes l'héroïne démunie du *Conte du Graal,* mais au-delà de ce renvoi littéraire, on peut discerner dans cet épisode de nombreux indices solaires qui contribuent à la cohérence d'ensemble du roman. L'aventure initiale renvoie à un folklore de type caniculaire: nous sommes dans un espace où une sorte de canicule semble tout brûler (d'autant que le château, si l'on en croit son nom, est entouré de *brosse,* de broussailles): le seigneur aux cheveux de feu, tout comme le monstre dont la noirceur est celle d'une viande trop cuite. Est-ce un hasard si dans ce texte très avare en précisions calendaires, l'épisode est placé sous le patronage de Saint Laurent, fêté le 10 août et mort sur le grill. Le monstre, qui tient du boeuf par la forme de sa tête et qui fait *si grant noise que X toriaux ne le foissent ja si grant* (f. 46), n'est-il pas un de ces taureaux que Ph. Walter retrouve de façon convaincante dans de nombreux récits associés aux orages caniculaires[99]? Avec ses yeux rouges sur lesquels le texte revient plusieurs fois, portant un *tinel qu'il (le) faisoit bruire comme fourdre* (f. 45v), il incarne l'orage que le héros doit maîtriser au péril de sa vie pour assurer la survie des fragiles Blancheflor.

Les aventures du héros confronté au Duc de Bigorre et à son neveu, peuvent aussi se lire dans cette optique. Le séjour d'Artus au château du duc de Bigorre (f. 49v-ss) s'annonce comme un double quasi parodique de l'aventure de la Porte Noire: de hauts murs et une rivière noire et profonde protègent le lieu, mais, au lieu de la puanteur infernale attendue, se dégage une odeur de cuisine ; l'humour du chevalier qui veut entrer mettre du sel dans la *poree* (f. 49v) dédramatise l'épreuve, plus culinaire qu'héroïque. De même, la nuit que passe alors le héros chez Roger de Bigorre, parent du duc, burlesque, tend à vider l'aventure. Mais un lecteur attentif, conforté par les réseaux mis en évidence précédemment, retrouvera peut-être dans cet épisode, au-delà du parti pris parodique ("auto-parodique" même), un certain nombre d'indices qui renvoient à la dimension solaire des aventures d'Artus: la ruse de Roger (qui veut piéger Artus en ôtant le plancher sous son lit de telle sorte qu'il tombe dans quatre chaudières d'eau bouillante), certes s'inscrit sur le mode burlesque dans la veine culinaire amorcée plus haut, mais renvoie aussi à la lutte du héros contre une trop vive chaleur, d'autant que Roger s'entend comme "le Rouge".

---

[98] Florence est elle aussi orpheline.

[99] Sur le taureau, voir *Canicule, op. cit.,* p. 97-107.

L'épreuve centrale dans la lutte qui oppose Artus au lignage de Bigorre est celle de la Tour Ténébreuse, dont le nom même fait un double du Château de la Porte Noire. En route vers cette aventure, le héros rencontre *I grant paisant noir et velu, grant a desmesure* portant un lourd levier, puis avec un lion et deux géants dont *li cops devaloit aussi comme fourdre*[100] (f. 55v), ce qui rappelle la Porte Noire, même si la mort du lion, à qui le héros coupe la queue *rez a rez du durereillon*, dans une réminiscence vraisemblable et plaisante *d'Yvain,* ainsi que la succession rapide et peu étoffé de ces combats, tendent fortement à démythifier l'épisode. A la Tour Ténébreuse, à nouveau, c'est une obscurité contre nature qui est en cause. L'abbé, victime du lignage félon, explique: "*c'est le neveu au duc qui m'a tolu toute clarté par son enchanteour et nous a tous afamez"* (f. 54). Au-delà de la justification psychologique par la malveillance et l'incroyance du neveu, c'est à nouveau le modèle saisonnier qui peut expliquer l'aventure. A la Tour Ténébreuse, l'obscurité est absolue: il y règne *si grant obscurté que toute la clarté du jour et du soleil fu perdue ; si y faisoit si noir que on n'i veoit nient ne que en .I. for entour mienuit* (f. 57v). Artus, avec son écu blanc et lumineux donné par la fée Proserpine, sera le héros restaurateur de lumière. Ayant atteint la tour, le héros voit *un grant environnement de moeles de molin qui estoient l'une sus l'autre si comme il sont au molin et avironnoient une tour et tornoient aussi roidement comme se il fussent sus .I. molin par enchantement que nulz n'i passast sanz morir*. L'espace qui tourne, qui restait en second plan à la fin de l'épisode de la Porte Noire, intervient ici au début de l'aventure. Ce moulin par ailleurs semble moudre n'importe quand, de même que les batteurs de la Porte Noire ne respectaient pas les saisons. Un vent violent sort d'une cuve d'airain où il est généré par *.I. mahomet de cuivre* qui *se seoit par enchantement sus une verge de fer*. Vent et *mahomet* se retrouvent comme dans l'épisode de la Porte Noire, mais dans une conjonction nouvelle. Avec sa lance qu'il passe dans la cuve par un *pertuis,* Artus abat le *mahomet*, et les meules, qui tournaient sans cesse, sauf le jour de la Saint Martin, s'immobilisent. Mais le jour ne revient pas pour autant, car l'obscurité vient d'une fumée (comme dans l'épisode de la Porte Noire), qui tue sauf le jour de Noël. Elle vient d'une fosse située dans la tour, où brûle un feu *d'errement et de ne sais quel chose* et elle sort par quatre bouches, qui par leur

[100] On a la même comparaison, certes banale, que pour les coups portés par le géant à peau de *serpent* de la Porte Noire.

nombre et leur inscription dans un espace circulaire (celui de la tour), rappellent les quatre cors qui sonnent ou les quatre conduits qui diffusent des parfums dans la chambre de la porte Noire. Artus entreprend alors une véritable descente aux Enfers: il s'enfonce dans la fosse, sue à grosses gouttes, reçoit des coups sur la tête, donnés par des *paysanz d'airain* tenant des massues qui rappellent les *mahomets* de la Porte Noire. Il trouve enfin la fontaine dont l'eau merveilleuse éteint le feu: l'obscurité cesse.

Comme dans l'épisode de la Porte Noire, il s'est à nouveau agi de lutter contre l'obscurité et de restaurer le cycle saisonnier. Est-ce un hasard si cet enchantement a été fait par l'enchanteur Ysambart pour nuire à des moines blancs, des cisterciens? *Artus* raconte la lutte du noir et du blanc: Blancheflor contre le monstre noir, les moines blancs contre l'*errement* (l'encre) du feu qui obscurcit[101].

Dans cette perspective, la longue tirade encyclopédique prononcée par Estienne pour séduire Marguerite (f. 66v)[102], qui parut à l'éditeur de 1584 n'être qu'une digression démodée, où le clerc parle de la terre, du soleil, des planètes, des pluies, du tonnerre et de la foudre, des vents, de la mer, prend un sens nouveau: elle permet de doubler la météorologie mythique qui assure la cohérence du roman d'une météorologie savante, ce qui entretient l'incertitude polysémique de la *merveille.* Estienne, double d'Artus[103], séduit sa future femme Marguerite en maîtrisant les saisons par son savoir, tandis qu'Artus conquiert Florence, en tant que chevalier, en régissant le rythme du temps dans des épreuves à coloration mythique et folklorique.

Enfin, même des aventures en apparence mal intégrées au reste du roman, comme celle du Château de Hurtebise (f. 79-ss), trouvent une *senefiance* intéressante. Dans ce château (tenu lui aussi par Proserpine, ce qui en fait un double potentiel de la Porte Noire), Artus doit aller chercher "la santé" (un onguent possédé par une fée) pour un chevalier blessé par un amant jaloux. Ce château,

---

[101] Si un roman comme *Perceforest* joue sur les sortilèges de la diversité chromatique, *Artus de Bretagne* rêve en noir et blanc. Même les fenêtres colorées du Graal sont devenues, nous l'avons vu, des fenêtres d'ambre.

[102] "Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*", dans *Le clerc au Moyen Age*, *Senefiance, t.* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195.

[103] Voir notre livre *Fées, bestes et luitons, op. cit.*.

où l'on accède avec une *nef*, où l'enjeu est de soigner une ancienne blessure inguérissable, tient, comme le Château de la Porte Noire, du château du Graal. Par ailleurs, le héros subit en entrant dans les lieux une volée de flèches, un vent violent (qui peut-être justifie le nom de Hurtebise), puis une pluie diluvienne qui manque de le noyer, des sonneries de cor annoncent certaines épreuves. On reconnaît des éléments déjà mis en place dans l'épisode du Lit Périlleux. La cloche qui sonne une fois qu'Artus a passé la poterne serait alors à mettre en relation avec les cloches que l'on a longtemps fait sonner dans les campagnes pour chasser les orages.

A la fin du roman, il semble qu'un été paisible s'installe peu à peu. Une scène nous montre Estienne, à la porte Noire, profitant de la douceur estivale: *li maistres (...) tous deschaus au serain en un prael qu'il faisoit moult grant chaut a l'entree de jugnet* (f. 115) ; un peu plus tard, au mois d'août, il chemine en chantant son amour (f. 118v). Pour délivrer Florence, assiégée par son père à la Blanche Tour[104] que lui a donnée Fénice, sa mère, dont le nom évoque celui du Phénix, Artus et ses compagnons se noircissent le visage, comme tant de héros épiques (f. 123v): le héros, couvert d'ombre libère une tour blanche, la succession de la clarté et de l'obscurité est assurée, et grâce à cette victoire finale, le soleil, Florence, que son père voulait marier en Inde (en Orient), pourra suivre son cours normal, vers l'Occident, la Bretagne, terre d'Artus, qu'elle épouse. Le mariage a lieu au milieu d'une joie si bruyante *que on n'i oïst pas Dieu tonnant* (f. 141): ce n'est peut-être là qu'une formule topique, mais c'est peut-être aussi un renvoi au thème saisonnier, fédérateur du roman. La fin du manuscrit B.N.F. fr. 761 (le clerc Estienne interrompt le tournoi dans un nuage de fumée noire parce qu'il craint pour la vie d'Artus) pourrait dans cette perspective prendre deux sens: d'une part, il s'agit d'une condamnation des tournois, qui ruinent les vies et menacent les lignages[105], d'autre part, l'accent est mis sur l'alternance inévitable du jour et de la nuit.

---

[104] *Artus (...) vit la Clere Tour qui toute estoit faite de cristal (...). Si flamboioit encontre le soleil si que nulz ne la pooit clerement regarder* (f. 125).

[105] Le traitement des tournois dans *Artus de bretagne* invite à considérer avec intérêt ce point de vue, l'auteur ne semblant guère valoriser ces manifestations. Voir notre article "Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne* : le

Au terme de ce long parcours, plusieurs conclusions me paraissent pouvoir être tirées. Il n'est pas certain que le motif du lit Périlleux dans *Artus* témoigne d'un traitement plus fidèle à une source mythologique supposée que *Le Conte du Graal.* L'effet de profondeur et de cohérence mythique viendrait plutôt à mon avis en grande partie de l'habileté de l'auteur à travailler sa *conjointure* : l'auteur ne se contente vraisemblablement pas de reproduire un mythe, il crée, par des emprunts folkloriques et littéraires, par des rapprochements subtiles, un réseau de sens complexe qui renvoie à l'inscription primordiale de l'homme dans le rythme saisonnier. Ce caractère primordial de la *senefiance* mise en oeuvre n'est certainement pas étranger à l'impression que peut avoir le lecteur de retrouver un mythe. Par ailleurs le travail du poète favorise, non pas un merveilleux de l'ellipse, comme celui que pratiquait Chrétien de Troyes, mais un merveilleux puissamment polyphonique et polysémique, jouant sur la superposition de réseaux de sens et créant un effet de profondeur mystérieuse, qui peut rejoindre lui aussi l'effet produit sur le lecteur par le mythe. La tâche n'est donc pas aisée pour le lecteur moderne qui tend à devenir étranger à ce rythme solaire vital. Nous consolerons nous en constatant que dans les deux versions longues du XVe siècle, cette belle cohérence a disparu[106], attestant de l'incompréhension du remanieur, et que l'éditeur de 1584 n'a pas perçu le sens de la déclaration d'amour d'Estienne?

---

sourire du clerc et la violence du chevalier", dans *La violence au Moyen Age*, *Senefiance,* t. 36, Aix-en-Provence, 1994, p. 201-218.

[106] Voir nos articles "Les différentes versions d'*Artus de Bretagne*: le problème de la clôture" dans *Clore le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, PRIS-MA, 1999, XV, p. 53-68 et Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*", dans *Le clerc au Moyen Age*, *Senefiance, t.* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195.