



HAL
open science

”Artus de Bretagne aux XIVe et XVe siècles: du rythme solaire à l’horloge faee, le temps des clercs et celui des chevaliers”

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. ”Artus de Bretagne aux XIVe et XVe siècles: du rythme solaire à l’horloge faee, le temps des clercs et celui des chevaliers”. Fabienne Pomel. Cloches et horloges dans les textes médiévaux, Presses universitaires de Rennes, pp.221-240, 2012, Cloches et horloges dans les textes médiévaux. hal-01844016

HAL Id: hal-01844016

<https://hal.science/hal-01844016>

Submitted on 19 Jul 2018

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

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



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

***Artus de Bretagne* aux XIV^e et XV^e siècles : du rythme solaire à l'horloge faee, le temps
des clercs et celui des chevaliers**

Christine Ferlampin-Acher, CELAM-CETM

Artus de Bretagne, roman en prose composé vers 1320¹, raconte les amours du héros, Artus, et de la belle Florence, protégée de la fée Proserpine. Trois manuscrits du XV^e siècle reprennent le récit et le développent dans une succession complexe d'aventures² ; au cours de l'une d'elle le héros est confrontée à une horloge fée, d'autant plus surprenante que dans le roman, et en particulier le roman arthurien, mis à part quelques automates, hérités de *Huon de Bordeaux* ou de la tradition orientale, ces innovations techniques de la fin du Moyen Âge sont à peu près inexistantes. Alors que le roman du XIV^e siècle peut se lire comme l'itinéraire d'un héros restaurateur de lumière, placé sous la protection de Proserpine, la déesse des rythmes saisonniers³, les versions du XV^e siècle déconstruisent cette *conjointure* sans parvenir à clore les aventures. Nous verrons d'une part qu'alors que certains textes de la littérature allégorique proposent une vision positive de l'horloge, *Artus* met en scène au contraire une aventure des plus inquiétantes, où se reconnaissent à la fois la méfiance à l'égard des arts mécaniques et une mise en cause du clerc : si J. Le Goff a associé la maîtrise du temps par l'horloge à la rivalité entre le temps de l'Eglise et celui du marchand, l'aventure de l'horloge dans *Artus de Bretagne* pourrait bien mettre en évidence la concurrence violente entre le temps des clercs et celui des chevaliers.

¹ En l'absence d'éditions publiées on se référera à la première partie éditée par S. V. Spilsbury, *An Edition of the first Part of Artus de Bretagne*, thèse dactylographiée, université d'Aberdeen, 1969 et au fac-similé de l'édition de 1584 qui suit de très près le plus ancien manuscrit conservé, le BnF. fr. 761 (*Artus de Bretagne, fac-similé. 1584*, N. Cazauran et C. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1996). Pour la date, voir S. V. Spilsbury, « On the Date and Authorship of *Artus de Bretagne* », dans *Romania*, t. 94, 1973, p. 505-522.

² Sur ces suites méconnues, voir C. Ferlampin-Acher, « Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne* », dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance 37*, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195, « *Artus de Bretagne: une histoire sans fin* » dans *Clore le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, PRIS-MA, Poitiers, 1999, XV, p. 53-68, « Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle », dans *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecoite, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102, « *Artus de Bretagne* du XIV^e au XVII^e siècle: merveilles et merveilleux », dans *Du roman courtois au roman baroque*, sous la direction d'Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 107-121, « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIV^e siècle à Tressan et Delvau », dans *L'homme dans le texte, Mélanges offerts à Stoyan Atanassov*, Sofia, Presses Universitaires de Sofia Saint Clément d'Ohrid, 2008, p. 88-100 et « Le maître et la marguerite : les dialogues dans *Artus de Bretagne* (XIV^e-XVI^e siècles) », colloque Rennes 2 *Le dialogue à la Renaissance*, 15-17 novembre 2007.

³ Voir C. 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 », dans *Le monde et l'autre monde*, textes réunis par D. Hüe et C. Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2002, p. 129-168.

I. L'épisode de l'horloge au XVe siècle : une réécriture modernisée

Les horloges à poids font leur apparition à la fin du XIIIe siècle (la première serait celle d'Exeter en 1284, suivie de celles de Londres en 1296, Canterbury et Sens en 1292)⁴. La littérature allégorique se saisit de l'objet, devenu familier, au XIVE siècle, en particulier dans *L'Orloge amoureux* de Froissart (1368) ou dans *L'Horologium Sapientiae* du mystique Jean de Souabe, dit Henri Suso, vers 1334, l'une des œuvres les plus lues en Allemagne à la fin du Moyen Âge et traduite vers 1389 en français par un franciscain anonyme, sous le titre de *L'Horloge de Sapience*.

Lorsqu'en 1368, Froissart célèbre cet objet, certainement après avoir vu fonctionner (ou commencer à fonctionner) l'horloge du Palais Royal que Charles V le Sage fit construire par l'allemand Henri de Vic, il y voit un symbole amoureux « de grant signification » (v. 24) :

« Car l'orloge est, au vrai considérer,
Un instrument tres bel et tres notable
Et s'est aussi plaisant et pourfitable,
Car nuit et jour les heures nous aprent
Par la subtilleté qu'elle comprent,
En l'absence meïsmes dou soleil.
Dont on doit mieulx prisier son appareil,
Ce que les aultres instrumens ne font pas,
Tant soient fait par art et compas.
Dont celi tienc pour vaillant et pour sage
Qui en trouva premierement l'usage,
Quant par son sens il commença et fit
Chose si noble et de si grant prouffit ». (v. 6-18)⁵

L'amant est comparé à une horloge, et le poème de Froissart tient à la fois du traité d'horlogerie, de la description allégorique et de l'appel lyrique à la dame aimée⁶.

⁴ Voir J.-P. Boudet, « L'apparition en Occident des horloges mécaniques », dans *Revue Historique*, t. 605, 1998, p. 145-154.

⁵ Ed. P. Dembowski, *Le paradis d'amour. L'orloge amoureux*, Genève, Droz, 1986. Pour la datation, *ibid.*, p. 13-17.

⁶ Voir Julie Singer, « L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart », dans *Médiévales*, t. 49, 2005, p. 155-172 et M. Zink, « L'horloge amoureuse ou la machine à tuer le temps », dans *Le temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge*, textes réunis par B. Ribémont, Caen, Paradigme, 1992, p. 269-277, repris dans *Froissart et son temps*, Paris, PUF, 1998, p. 169-ss. On trouve une autre horloge en contexte amoureux, peut-être inspirée par Froissart, dans le *Débat du Cœur et de l'œil* de Michault Taillevent (vers 1444) :

*Car ainsy que sonner l'orloge
Ne puet sans avoir mouvement
Tel que l'ouvrier en elle loge,
De moy je ne puis bonnement*

Henri Suso raconte quant à lui une vision où figure une horloge : il prêche comment imiter la Passion du Christ et parcourt les différentes écoles de sagesse. Dans le manuscrit 10981 de la Bibliothèque Royale de Belgique qui en donne la version française, on voit au f. 4 Sapience et un disciple devant une horloge équipée d'une sonnerie⁷.

On ne sera pas étonné de constater que, contrairement aux textes allégoriques, les romans arthuriens du XVe siècle, relevant d'une thématique archaïque et d'un traitement volontiers nostalgique de la matière, excluent en général toute référence aux horloges : la présence, dans la reprise du XVe siècle d'*Artus de Bretagne*, d'une horloge fée est d'autant plus surprenante.

Dans le manuscrit BnF. fr. 12549, l'aventure de l'horloge est annoncée au f. 177v par le chevalier Crueulx Couraige, qu'Artus vient de vaincre, qui conduit le héros au folio 179-ss dans la salle principale du château et lui promet qu'il trouvera une horloge aux « sonnetes » de « fin or », sur un pilier lui aussi d'or, qui soutient la salle : le héros devra ôter la cheville d'argent qui se trouve sur le pilier. L'horloge, qui constitue l'élément original de l'aventure, n'est pas mentionnée dans l'annonce du folio 177v et ce n'est qu'au folio 179v-ss, au moment où se déroule l'aventure que cet étrange objet est présenté. Ce n'est pas la première fois que le romancier intègre à sa fiction, héritière des topoi arthuriens, quelques réalités plus modernes : c'est ainsi que dans notre roman, à une époque où l'artillerie fait ses preuves en privant Jacques de Lalaing de sa tête, les géants peuvent lancer des boulets (f. 179).

Artus arrive dans une salle « amont », variante romanesque du beffroi, où se trouve l'horloge sur un pilier d'or. Sur ce pilier, une « civille » d'argent maintient les « pommeux de l'orloge » : quand Artus l'ôte, « l'orloge commence a sonner si haultement qu'on l'ouyt bien d'une forte lieue loingn, car toutes sonnetes estoient faittes par farie premierement ». Aussitôt « commence Artus a entrer en farie premierement et si tournoit celle horloge plus tost que nul carreu d'arbalestre. Et quant les ploumeux furent touz avalez, si lesserent les sonnetes a sonner. Et quant l'orloge eust fait son tour, ung chevalier vint aval d'une tour. Si avoit avecques lui une dame moult tresbelle » : le chevalier prend la dame par la main et la présente à Artus, qui devient « panfis » en se souvenant de la belle Florence qu'il aime. La dame l'interroge : « Si lui demande la dame pour quoy [f. 180] il estoit si pansif. Et Artus lui dist :

Regarder amoureuement

Se le cuer a ce ne me muet

Car je ne suis qu'un instrument

Dont ouvrir a son voulloir puet (strophe 97) ; éd. dans R. Deschaux, *Un poète bourguignon du XVe siècle, Michault Taillevent. Edition et étude*, Genève, Droz, 1975, p. 224 et 228.

⁷ Pour une description de ce manuscrit, voir *La Librairie des Ducs de Bourgogne*, t. I, éd. B. Bousmane et C. Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, 2000, p. 260-261.

« Dame, il me souvient de la plus belle dame que oncques fut formee de os ne de cher. – Et coment, dist la dame, est elle plus belle de moy ? ». Artus assure que oui : son amie est en effet à l'image de la fée Proserpine. La dame se met à rire : elle est la sœur de Proserpine, qui l'a envoyée auprès d'Artus, pour lui enjoindre d'achever les aventures du château d'Arondel et lui indiquer les merveilles de la caverne. Artus quitte alors la salle. L'aventure est terminée en à peine plus d'une colonne, sans que l'horloge ait été véritablement décrite.

Ce bref épisode, inspiré à mon avis par les horloges de beffroi, dotées de jacquemarts où l'on voit des personnages se mettre en mouvement, transpose une réalité contemporaine dans le monde de la féerie. L'auteur, vraisemblablement breton, a pu admirer les beffrois dont certaines villes, comme Fougères ou Dinan, se sont dotées à la fin du Moyen Âge, à l'image des cités flamandes. La localisation de l'horloge dans une tour, la chute des poids, les sonneries, le chevalier et la dame qui apparaissent et qui peuvent être la transposition féerique des personnages des jacquemarts, l'horloge qui tourne (« et si tournoit celle⁸ horloge plus tost que nul carreu d'arbalestres » f. 179v) et qui nous rappelle qu'à cette époque ce sont souvent les cadrans qui sont en rotation, sont autant d'éléments qui transposent l'objet réel et le rendent reconnaissable. Malgré sa brièveté (en l'absence de toute description développée), l'épisode est étoffé par la combinaison avec le motif topique de l'espace qui tourne⁹ et l'allégorie de l'horloge qui stimule le penser amoureux, hérité vraisemblablement de Froissart (chez le poète en effet, un horloger, le Souvenir, est nécessaire pour remonter les plombs v. 927-ss, tandis que dans le roman, Artus se remémore sa dame après la lourde chute des « plommeux », les poids). Par ailleurs, l'aventure s'enrichit des échos qu'il entretient avec l'épisode central de l'ancienne version d'*Artus de Bretagne* : il peut en effet se lire comme reprise, décalée, de l'épisode de la Porte Noire, le château de la fée Proserpine. Dans le roman du XIV^e siècle, l'aventure de la Porte Noire, qui reprend l'épreuve du Lit Périlleux du *Lancelot en prose*, se déroule dans une chambre ornée de peintures cosmiques, où cinq automates sonnent du cor pour scander l'aventure (f. 35v)¹⁰, tandis que se présentent pour affronter le héros des lions et des géants, avant que dans une tempête apocalyptique une lance de feu jaillisse du plafond, déclenchant la rotation de la pièce : et « conmença tout le palais a tourner comme une roe trop fort » (BnF. fr. 761, f. 36-37v). Le lit périlleux s'effondre, Artus se cramponne dans le noir le plus complet. Peu à peu le calme et le jour reviennent, tandis

⁸ L'auteur a adopté le genre féminin, qui, apparu au XIII^e siècle, ne s'est imposé qu'au XVII^e (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, rééd. 1998, p. 1740).

⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2002, p. 83-ss.

qu'une voix annonce que l'épreuve, ordonnée par la fée Proserpine, est achevée¹¹. L'auteur du roman du XIV^e siècle a travaillé à partir de l'épreuve du lit périlleux telle qu'on la trouve dans le *Lancelot en prose*, l'a nourrie d'images apocalyptiques, avec cors et tempêtes, et il a créé un « effet de mythe »¹² autour de la restauration de la lumière et du cycle naturel du jour et de la nuit : à partir de là, la matière du roman s'organise clairement.

En regard de cette *conjointure*, l'oeuvre du XV^e siècle semble d'un continuateur peu doué, enchaînant des aventures souvent squelettiques, à la suite, au hasard, sans souci du sens : évidemment de la *senefiance* de la quête, épuisement du merveilleux qui se réduit à une succession de chevilles que le héros doit tirer pour venir à bout des enchantements, affadissement de l'invention qui enfile des clichés sur le mode du catalogue, semblent caractériser ce texte, où les personnages perdent toute épaisseur psychologique, où l'humour a en partie disparu¹³, où l'amour n'est plus un jeu subtil sur le rêve et le fantasme. Pourtant un lecteur aguerri sera sollicité par des échos littéraires, si elliptiques, si peu étoffés qu'ils échapperont à l'amateur moderne. Celui-ci n'a pas la mémoire romanesque de son double médiéval, et il est souvent décontenancé par un texte que ses incompétences lui présentent comme médiocre¹⁴. L'épisode de l'horloge, extrêmement bref, est un exemple de cette poétique de l'écho intertextuel, qui, associée à une modernisation de la topique, font la valeur des versions tardives d'*Artus*. Si la matière dont se charge le texte du XV^e siècle paraît usée, on constate que le goût de l'allégorie (dans l'épisode de la fontaine¹⁵), la fascination inquiète pour la technique, ses chevilles et ses horloges, pour les boulets qui concurrencent les épées, sont bien de leur époque, tandis que chaque épisode, malgré (et peut-être grâce à) sa brièveté, se charge de réminiscences littéraires.

¹⁰ Sur cette aventure, voir C. Ferlampin-Acher, « *Artus de Bretagne*, entre mythe et réalité », art. cit., p. 136-ss. Les références au texte sont données à partir du manuscrit BnF. fr. 761.

¹¹ Pour des développements plus complets, voir C. 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 », art. cit. note 3.

¹² Pour R. S. Loomis, l'épisode d'*Artus de Bretagne* reprend un motif celtique (voir *Celtic Myth and Arthurian Tradition*, New York, 1927, p. 172) : pour lui c'est « one of the most extraordinary instances of the survival of genuine Celtic tradition in unexpected places ». Je pense que, malgré une dimension folklorique possible, l'épisode est surtout une réécriture lettrée, nourrie de reprises romanesques, dans une *conjointure* serrée qui fait d'*Artus* un héros restaurateur de lumière, rendant la clarté au château de la Porte Noire, avec la protection de la fée Proserpine, associée dans la mythologie antique que l'auteur connaissait bien à la déesse des cycles saisonniers. Le roman repose sur une construction consciente et savante, qui génère un « effet de mythe » auquel le lecteur (voire le critique) peut se laisser prendre.

¹³ Sur cet aspect de la version du XIV^e, voir C. Ferlampin-Acher, « Le charme d'*Artus de Bretagne* », dans *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Ph. Ménard, t. I, études réunies par J. Cl. Faucon, A. Labbé et D. Quéruel, Paris, Champion, 1998, p. 513-528.

¹⁴ Voir C. Ferlampin-Acher, « Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans les suites d'*Artus de Bretagne* au XV^e siècle », dans les *Devis d'Amitié. Mélanges de Littérature en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecoite, C. Magnien, I. Pantin et M.C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 87-102.

¹⁵ Ms. 12549, f. 156.

L'épisode de l'horloge dans la version du XVe reprend et modernise l'épisode de la chambre de la Porte Noire racontée par la version du siècle précédent. Lisant la version ancienne, l'auteur du XVe siècle a pu être frappé par la façon dont les adversaires se présentaient au héros à la chambre Noire, successivement, rapidement, avant que l'espace ne se mette à tourner dans une ronde folle et bruyante. Par ailleurs, dans le verger de la Porte Noire, Artus se battaient contre des automates d'airain, reprenant le modèle mis à la mode par *Huon de Bordeaux* et le *Lancelot en prose*¹⁶. Le surgissement automatique des adversaires dans la chambre associée à la présence effective d'automates hostiles, dans un lieu qui se mettait à tourner, en relation avec le cycle des jours et des nuits, a pu suggérer au nouveau rédacteur l'idée du jacquemart et de l'horloge. D'autant que dans la version du XIVe siècle la chambre de la fée Proserpine est décorée de représentations, où l'on voit d'une part de la Création et des scènes historiques (des batailles) et des figurations cosmiques: « ou chambeul en haut estoient les planetes d'or et d'argent, l'une pour le soleil et les autres pour les estoilles » (f. 36). Ces ornements s'inscrivent dans une tradition descriptive largement représentée dans les romans, tant en vers qu'en prose¹⁷: le remanieur du XVe siècle a pu aussi les mettre en parallèle avec les décorations contemporaines ou récentes de certaines horloges, comme le Gros Horloge de Rouen (vers 1389), sur le cadran duquel apparaissent, tout à fait logiquement, le Soleil et la Lune. Le rapprochement a pu être favorisé par le fait que les horloges comme la chambre de la Porte Noire, combinent circularité et forme carrée: les horloges à la fin du Moyen Âge ont un cadran carré¹⁸ tandis que l'écoulement du temps est marqué par une rotation; la Chambre Noire allie la circularité suggérée par le mouvement de rotation qui l'anime et la forme carrée, dessinée par la mention de quatre automates sonnant du cor aux quatre coins de la pièce.

Il est donc vraisemblable que l'horloge de la version du XVe siècle est marquée par la réalité contemporaine des horloges de beffroi et qu'elle est un écho intertextuel de l'épisode de la Chambre Noire raconté dans la version du XIVe. Le roman arthurien, usé, tente peut-être de retrouver un nouveau souffle grâce à un merveilleux technique porté par les progrès contemporains, tout comme plus tard la science-fiction redonnera vigueur au roman

¹⁶ Voir le texte donné par le fac-similé, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷ Sur les descriptions d'objets à sujet encyclopédique, comme la robe de couronnement d'Erec, tant dans les romans en vers que dans les textes en prose, voir C. Ferlampin-Acher, « La vulgarisation dans les romans médiévaux: du char d'Amphiaräus à l'exposé d'Estienne », dans *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*, t. I sous la direction de Pierre Nobel, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 155-171.

¹⁸ Le cadran, absent des premières horloges, se développe à la fin du Moyen Âge. Le terme « cadran » apparaît dans la langue à la fin du XIIIe siècle, à partir du latin classique *quadrans* (quart de l'as, l'as étant une unité)

d'aventure. Parallèlement, le poids de la réécriture et de l'intertextualité continue à être important, et pèse d'autant plus lourd que la tradition romanesque a désormais trois siècles. La mémoire du lecteur du XVe est sollicitée sans que le texte lui-même multiplie les indices : l'écriture est sobre, linéaire, libérée de tout le gras des descriptions et des effets rhétoriques. Les rapprochements intertextuels qui permettent de donner sens au texte ne sont pas signalés comme ils le sont dans les textes en prose du XIIIe siècle, où des figures de clercs, Merlin, des *briefs* ou des poèmes, des inscriptions sur des piliers ou des interventions de la voix conteuse guident efficacement un lecteur encore peu compétent. Le lecteur du XVe siècle est supposé avoir plus d'expérience et le roman n'encadre guère sa saisie de l'intertextualité : ce qui sonnera la perte de ces textes, car dès lors que le lecteur n'aura plus les compétences nécessaires, dès lors qu'il n'aura plus une connaissance précise de la matière arthurienne, le récit, privé des jeux d'écho, sonnera creux : Rabelais pourra d'autant plus facilement s'en moquer. Pour le lecteur de notre époque, deux dangers existent donc quand il est confronté à un roman comme cette version du XVe siècle d'*Artus de Bretagne*: le risque, en l'absence de garde-fous, de surinterprétation, mais aussi, en l'absence de ces incitations au jeu intertextuel qui le stimulent lorsqu'il lit des romans du XIIIe siècle, le risque d'une passivité qui tue le récit en le réduisant à la maigre voix de l'explicite.

L'aventure de l'horloge est donc une réécriture de l'épisode de la Chambre Noire : l'auteur a introduit un objet moderne, étranger à la tradition arthurienne, dans sa reprise d'une aventure qui était déjà la réécriture d'un épisode du *Lancelot en prose*. Cependant le parallèle avec l'épisode matriciel de la Porte Noire met en évidence d'importantes différences quant à la représentation du temps : dans la version du XVe siècle, la restauration de l'écoulement temporel normal est impossible ; le merveilleux est diabolisé et l'horloge est bien loin de l'*instrument tres bel et tres notable* qui inspirait Froissart.

II. Horloges et orgues : le chevalier face à la mécanisation

Dans la version du XIVe siècle, la *conjointure* romanesque met en place un héros restaurateur de lumière, qui redonne la clarté à la Tour Ténébreuse, qui met fin au dérèglement cosmique de la chambre du château de la Porte Noire. Au terme de cette aventure, Artus reçoit d'une *image* (qui a la même apparence que la princesse Florence et que la fée Proserpine) un *chapel de soucis*. Dans le monde romanesque, il est habituel que les femmes aient des noms de fleurs, comme Florence : dans *Artus* la thématique florale n'est pas

pour désigner une mesure, réinterprété par faux rapprochement étymologique sous l'influence de *quadrare* « être carré ».

que décorative et ne se contente pas de reprendre une onomastique usée. En effet, la couronne de soucis est un emblème du rôle héroïque assumé par Artus. Le souci tire en effet son nom du bas-latin *solsequia* : c'est un doublet du savant « tournesol » qui entre dans notre langue à la fin du XIII^e siècle sous la forme *ournisol*. A Artus qui rétablit le rythme solaire, qui a pour alliée Proserpine, dont dépend dans la mythologie antique la succession des saisons, aucune fleur ne convenait mieux que le souci¹⁹. Certes l'ouverture finale du roman sur une nuée sombre déclenchée magiquement par le clerc Estienne laisse planer un doute sur cette restauration²⁰ : les ténèbres ne reviendraient-ils ? Il n'en demeure pas moins que l'auteur bâtit autour de son héros un système symbolique qui en fait un restaurateur de lumière, dans un monde où le mal finit par reculer, grâce à la protection d'une féerie bienveillante, au cours d'un récit, qui après les excès « graaliens » du XIII^e siècle, oublie complètement le « saint vessel » et met en scène un monde profane, où Dieu est tout aussi discret que le Diable. Le charme d'*Artus* dans sa version du XIV^e siècle repose en grande partie sur la sécularisation paisible de la féerie et la confiance en un héros capable de remettre de l'ordre dans le monde.

Dans la version du XV^e siècle, jamais Artus ne parvient à restaurer définitivement la lumière ou le cours normal des choses. Oubliés le « chapel » de soucis, le héros couronné, l'amour vainqueur. Les lieux merveilleux se succèdent rapidement, linéairement, et sont marqués par de multiples perturbations temporelles sans que soit évoqué explicitement un retour à l'ordre. Dans l'épisode de l'horloge, la chute des poids accélère le temps, et le jeu du souvenir suggère un retour en arrière. La *faerie* introduit alors une autre temporalité, sans que le retour à la normale soit pris en charge par le récit. Un autre exemple de temporalité perturbée se lit plus loin (f. 188-ss), quand Gouvernal, un compagnon d'Artus qui doit son nom à la tradition tristanienne, trouve dans la Haute Forest, après quatre jours sans aventure, une maisonnette habitée par un ermite, qui a la barbe plus blanche que la neige et les cheveux noirs. Libéré, cet étrange personnage se montre d'abord plus petit qu'un enfant de six ans, avant de prendre la taille d'un adulte trentenaire. Ces perturbations temporelles ne seront l'objet d'aucune mise en ordre claire. Plus généralement, avant le passage des chevaliers, les lieux de l'aventure sont figés dans une attente immuable : la venue du héros qui met fin à une mauvaise coutume relance l'écoulement temporel normal, en même temps que le lieu aventureux sort du récit. Le roman se construit uniquement sur de brèves perturbations temporelles, par accélération ou ralentissement, par à-coups, hoquetant presque, signe peut-

¹⁹ Voir C. Ferlampin-Acher, « D'un monde à l'autre... », art. cit.

²⁰ Voir C. Ferlampin-Acher, « *Artus de Bretagne*: une histoire sans fin », dans *Clore le récit: recherche sur les dénouements romanesques*, dans PRIS-MA, Poitiers, 1999, XV, p. 53-68.

être d'une part du refus de la mimesis, d'autre part de l'impossibilité de celle-ci. Mais en aucun cas le héros n'apparaît en maître ou en rectificateur d'une temporalité chaotique qu'il subit. Autant le roman du XIVe reposait sur un temps romanesque, construit et rendu signifiant par l'engagement du héros, autant la version du XVe, alors même qu'elle introduit des éléments « modernes », comme les boulets et les horloges, postule l'altérité radicale, irréconciliable, du temps romanesque et du temps humain, condamnant ainsi le projet qui sous-tend toute écriture romanesque.

La maîtrise du héros sur le temps, qui lui permet de venir à bout de la Porte Noire, est aidée, dans la version du XIVe siècle par la féerie et la *clergie*, qui sont autant de forces de régulation positives. Au contraire, au XVe siècle, l'auteur déconstruit l'ordre du monde qui assurait la victoire du héros : diabolisant le merveilleux, il mine l'équilibre romanesque.

La fée Proserpine et le clerc Estienne sont dans la version la plus ancienne du roman les auxiliaires d'Artus et Florence, dans une représentation équilibrée où la féerie féminine a pour pendant le savoir d'Estienne, à la fois viril et cultivé, et où le clerc se présente comme rival d'Artus (lui aussi fait une déclaration à la princesse qu'il aime depuis l'enfance) tandis que la fée (qui a donné à sa filleule Florence sa propre apparence) met Artus à l'épreuve en tendant de le séduire (en vain, car il restera fidèle à sa dame)²¹. Cette configuration des personnages donne une assise solide au roman, et à travers eux sont affirmés les pouvoirs du langage, la fée étant par nature celle qui parle (*fari, fata*) et le clerc, comme le montre la tirade qu'il prononce pour séduire la belle Marguerite, maîtrisant le monde par le verbe. Dans la version du XVe siècle, le bel ordonnancement des personnages disparaît en même temps que la confiance dans le verbe. Les figures de fées sont multipliées : Proserpine se fait discrète, et d'autres figures de fées apparaissent, comme sa sœur dans l'épisode de l'Horloge, souvent à peine esquissées, sans nom ni portrait, sans passé ni futur. La féerie tend à se diluer dans une répétition peu consistante. Quant à Estienne, s'il revient au début du roman sur le devant de la scène pour accomplir quelques tours de passe-passe dans la tradition des enchanteurs épiques (f. 102v, f. 110v), il réapparaît surtout dans l'aventure de la Tour d'Ingremancie, comme suppôt du diable. Dans cet épisode²², il est maître en « deablerie » (f. 154v), il monte un cheval aux yeux rouges (f. 148v). Si ailleurs dans le texte il se contente de se déguiser en diable, pour faire peur aux ennemis (le visage noirci par les « taintures », il explique qu'il

²¹ Sur le clerc dans *Artus*, voir C. Ferlampin-Acher, « Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne*: le sourire du clerc et la violence du chevalier », dans *La violence au Moyen Age, Senefiance* 36, Aix-en-Provence, 1994, p. 201-218 et « Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne* », dans *Le clerc au Moyen Age, Senefiance* 37, Aix-en-Provence, 1995, p. 167-195. Sur Florence, voir *Fées, bestes et luitons, op. cit.*, p. 122-135.

vient de l'autre monde où il a pour fonction de mettre les péchés par écrit f. 153v), dans l'épisode de la tour d'Ingremançie (ce terme, forme de « nigremance », désigne la magie noire), il est véritablement diabolique. La « nigremance » est présentée comme étant l'un des sept arts libéraux, qu'enseigne le clerc Estienne dans une tour, aux côtés de Barborin, l'enchanteur de l'empereur d'Inde (f.202-202v). Gouvernal est conduit par un diable jusqu'à la salle de cours d'Estienne, où se pressent deux cents étudiants. Le chevalier met fin à cet enseignement, placé sous le signe du démon, sans que ses motivations soient développées. Le roman du XIVe siècle avait mis en place une configuration merveilleuse originale, où coopéraient *clergie* et féerie, avec bienveillance. Cette construction n'était pas inédite (la cléricisation des fées est un trait marquant des proses du XIIIe siècle), mais *Artus* est certainement le seul roman où se mette en place avec autant de rigueur un système de personnages équilibré associant féerie et *clergie* autour du héros. Dans la version du XVe siècle, du fait de la mise à l'écart de Proserpine, de la multiplication des fées (Oriande, Flor d'Espine, Morgue... entrent en scène) et de la diabolisation du clerc, ce système est complètement déconstruit, et le merveilleux devient sans équivoque simplement diabolique, sous l'influence d'une évolution générale et des croyances et du traitement romanesque du merveilleux. D'où la multiplication dans notre texte des au-delà infernaux. Gouvernal au f. 195 arrive à la rivière Satarnes, dont l'eau noire coule de l'île des Satans, tout près de l'Enfer : des Sagittaires tirent du pont qu'il emprunte, protégé par un haubert fée ; il arrive alors à un autre pont, où des gardiens armés de fléaux de fer et un nain à la tête « grosse comme une chaudière » (infernale ?) lui interdisent le passage. Seule la diabolisation du merveilleux assure désormais une cohérence aux représentations, la collaboration entre les pôles masculin et féminin, cléric et féérique, étant déconstruite.

Si la diabolisation infernale du merveilleux est une constante du XVe siècle²³ et s'il est logique qu'*Artus de Bretagne* n'y échappe pas, il me semble que la forme qu'elle prend dans ce roman est originale : elle est technique plus que théologique ou folklorique. Les enchantements, maléfiques », auxquels le héros met fin rapidement, en une colonne tout au plus, et qui se succèdent, de façon presque monotone, tiennent à des chevilles : le héros ôte celles-ci et l'enchantement cesse. Au folio 183, Hector arrive à un pont présentant quatre *estaches* (piliers) de cuivre : sur chacun de ces piliers, un automate de laiton frappe sans cesse avec un marteau de forgeron. Il suffit que le héros tire sur une cheville de fer tenue par une

²² Voir C. Ferlampin-Acher, « Grandeur et décadence du clerc Estienne », art. cit.

²³ Pour les fées, voir L. Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984, p. 390. Les fées deviennent des « suppôts du Diable ».

chaîne d'or pour que le pont chute. Au folio 232, pour venir à bout d'un géant, Artus n'a qu'à tirer de son trou une cheville placée sous un pilier de marbre au pied d'une tour : un « ploumeau » (un morceau de plomb) gigantesque chute au passage du monstre et le tue. En ôtant la cheville d'or attachée à un pilier d'albâtre, on entre dans la Tour Dorée qui mène au Chastel de Cuivre (f. 237). Piliers et *engins* permettent de mettre fin à des enchantements, de tuer des adversaires, de pénétrer dans des espaces merveilleux. Comme un leitmotiv, le pilier, associé à la cheville, avec des variations sur les matières (or, argent, albâtre, laiton...), revient sans cesse et le chevalier, autant que celui qui se bat à cheval, est celui qui tire les chevilles (comme si, au-delà d'une volonté de rationalisation du merveilleux, la logique textuelle reposait sur un jeu pseudo-étymologique sur chevalier/cheville²⁴).

L'archétype le plus souvent réinvesti dans ces aventures répétitives, objets de variations de détail, me semble être la Douleuse Garde. Tout comme le combat du lion et du serpent du *Chevalier au Lion* qui fut sans cesse repris au XVe siècle, la Douleuse Garde du *Lancelot en prose* a eu, du XIIIe au XVe siècle, une riche postérité littéraire, ne serait-ce que parce qu'elle devint une Joyeuse Garde²⁵. Dans le *Lancelot en prose*²⁶ cet épisode a une structure qui retarde le dénouement de l'aventure, ce qui se traduit par une topographie enchaînant une succession de portes, de fossés, d'enceintes à franchir, par un recul permanent de l'aventure et finalement par des clefs qui n'ouvrent sur rien²⁷. Dans la version du XVe siècle *d'Artus de Bretagne*, les aventures multiplient souvent les portes à passer, les murs à franchir, repoussant sans cesse la fin de l'aventure. Cette fuite en avant du texte²⁸, qui peine à définir un objet ultime à la quête chevaleresque et par là-même qui ne peut se clore, explique l'importance

²⁴ Cette affirmation est indémontrable. Il n'en demeure pas moins que dans *Perceforest*, à la même époque, le jeu de mot pseudo-étymologique est le support de la création littéraire. Le texte présente la forme « civile », plus éloignée que le français moderne de « chevalier », mais suffisamment proche néanmoins pour que l'auteur, un clerc (comme en témoigne le réinvestissement humoristique du savoir encyclopédique : voir C. Ferlampin-Acher, « Le clerc, la Beste et le Lucidaire : merveilleux et savoir dans quelques romans féériques en prose des XIV^e et XV^e siècles » à paraître dans les actes du colloque de Paris IV Sorbonne, « Savoirs et fictions », organisé par D. Boutet et J. Ducos, mai 2008), ait pu jouer sur les mots.

²⁵ Sur la postérité de la Douleuse Garde, voir par exemple C. Ferlampin-Acher, « Deux reprises de la Douleuse Garde du *Lancelot en prose*: la clef dans *Cristal et Clarie* et dans *Perceforest* », dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, études réunies par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p.175-192. Pour le lion et le serpent, voir C. Ferlampin-Acher, « le chevalier et le lion », dans *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 294-ss, C. Cremonesi, « Le lion reconnaissant : Yvain et *Le Roman de la Dame à la Licorne et du Biau Chevalier au Lion* », dans *Mélanges C. Foulon*, Rennes, 1980, t. I, p. 49-53, E. Baumgartner, « Le Lion et sa peau, ou les aventures d'Yvain dans le *Lancelot en prose* », dans *PRIS-MA*, 3/2, 1987, p. 93-102.

²⁶ Ed. A. Micha, t. VII, Genève, Droz, 1980, p. 311-419.

²⁷ Voir C. Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde dans le *Lancelot en prose*: les clefs du désenchantement », dans *Les clefs des textes médiévaux. Pouvoir, savoir et interprétation*, études réunies par F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 157-173.

²⁸ Voir « *Artus de Bretagne*, une histoire sans fin » et « Essoufflement et renouvellement du merveilleux dans *Artus de Bretagne* », art. cit.

que peut prendre le modèle de la Douleuse Garde. La conjonction d'une structure successive des aventures qui s'enchaînent linéairement et d'une topographie en cercles concentriques (qui renouvelle considérablement l'errance), quasi systématique dans la version du XVe siècle d'*Artus de Bretagne* me paraît trouver l'une de ses premières attestations dans l'épisode de la Douleuse Garde du *Lancelot en prose*, que l'auteur, qui nomme un de ses héros Lancelot, a pu connaître. Dans ce texte, les enchantements sont associés à un pilier, à deux clefs, à des automates (dont une demoiselle de cuivre); ils sont diabolisés et matérialisés par la cacophonie des voix monstrueuses qui sortent de tuyaux. Autant d'éléments récurrents dans la version du XVe siècle d'*Artus* : on ne trouve guère dans ce roman de lieux merveilleux sans pilier, sans cheville ou sans clef (on trouve des clefs dans l'épisode de l'ermite f. 188-188v²⁹), la féerie est diabolisée, les automates, la mécanique, les *engins* sont nombreux, et finalement la *merveille* ultime, toujours annoncée, nous échappe. L'épisode de la Douleuse Garde est une invention étonnante du *Lancelot en prose*, dont s'est saisi l'*Artus* du XVe siècle, en particulier dans l'épisode de l'Horloge : on reconnaît la structure concentrique de l'espace (Artus doit passer six portes successives, gardées par un « sagettaire », des dragons, un éléphant, des géants, avant d'arriver à la salle où se joue l'épreuve principale) ; comme à la Douleuse Garde, la merveille tient à un pilier, à une cheville (double de la clef que doit saisir Lancelot) ; elle est associée à un mouvement circulaire violent (l'horloge se met à tourner à toute allure, tandis que Lancelot a l'impression que « toute la terre tornoit » p. 415) ; les enchantements s'accompagnent d'un bruit insupportable, jailli des tuyaux de cuivre qui sortent du coffre dans le *Lancelot* (p. 417), déclenché par la sonnerie des cloches dans *Artus*³⁰ ; l'épisode de la Douleuse Garde a un enjeu amoureux, comme l'aventure de l'Horloge, qui ravive les souvenirs d'Artus.

Dans le travail de transposition effectué par l'auteur du XVe siècle, il me semble que les tuyaux à l'origine d'un tumulte démoniaque ont joué un rôle déclencheur. Dans le *Lancelot en prose*, ces tuyaux qui sortent du coffre évoquent l'orgue :

Et com il vient au coffre, si escoute et ot dedens si grant noise et si grans cris que tous li pilers en trambloit. Il se saigne, puis vait le coffre desfremer, si voit qu'il en issoient .XXX. tuiel de coivre et de chascun toiel vient une assés hideuse vois, si estoit l'une plus grosse que l'autre ; et de ches vois venoient li enchantement et les merveilles de laiens. Et il met el cofre

²⁹ La clef et la cheville sont apparentées par leur forme et sur le plan linguistique, puisqu'étymologiquement la cheville est une petite clef (*clavicula*).

³⁰ Je dédie ce texte à Armand Acher, en souvenir de son aventure au clocher de Saint-Martin.

la cleif et com il l'ot ouvert, si en sailli .I. grant estorbellons et une si grant noise qu'il fu avis que tout li diable i fussent, et por voir si estoient il deable » (t. VII, p. 417-418).

Ce coffre fermé et ces tuyaux bruyants sont la transposition merveilleuse de l'orgue médiéval. Or de l'orgue à l' « orloge » (le terme est souvent masculin au moyen âge, même si *Artus* utilise la forme féminine), il s'en faut de quelques lettres ; par ailleurs et surtout ces deux objets sont associés à un imaginaire du tumulte mécanique. Dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, l'histoire de Pygmalion associe d'ailleurs dans la même évocation l'horloge et l'orgue. La créature façonnée par Pygmalion est une sorte d'automate hyperbolique et pour célébrer ses noces, le héros, en homme orchestre, joue de multiples instruments :

« Et refait sonner ses orloges,
Par ses sales et par ses loges,
A roes trop soutivement,
De pardurable mouvement.
Orgues i ra bien maniables,
A une seule main portables,
Ou il meïsmes souffle et touche ». (v. 21037-ss)³¹

L'horloge et l'orgue sont proches sur le plan imaginaire : bruyants, ils sont tous deux le résultat d'arts mécaniques potentiellement diaboliques qui sont la marque de l'*hybris* humain. Pygmalion rivalise avec le Créateur ; l'horloge maîtrise, pour l'éternité, le temps qui n'appartient qu'à Dieu ; l'orgue est polyphonique.

On comprend dès lors l'obsession que développe *Artus* pour les métaux. Les merveilles féériques romanesques sont en général peu décrites dans ce texte, mais l'auteur prend néanmoins toujours soin de mentionner le métal dont elles sont fabriquées : dans le cas de l'épisode de l'Horloge, nous n'apprendrons rien du pilier, si ce n'est qu'il est en or, rien de la cheville, si ce n'est qu'elle est en argent. D'un pilier à l'autre, d'une cheville à l'autre, d'une aventure à l'autre, seul varie le métal, cuivre ou laiton, or ou argent. Point de merveilles textiles dans ce texte, point de tissus féériques réalisés par des dames fées, héritières des Parques ; les émaux brillants et les pierres précieuses, escarboucles ou rubis, même s'ils ne sont pas absents, sont beaucoup moins présents que les métaux. Les châteaux et les ponts eux-mêmes sont métalliques, à l'exemple du Chastel de Cuivre (f. 237) qui tient sur une « estache de plom qui moult estoit grande : (...) et estoit le cuyvre aussi luisant comme fin or ». De Tour Dorée (f. 239) en Château de Plomb (f. 250), le héros ne verra guère de marbre.

³¹ Ed. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1992.

La *merveille* étant métallique, l'aventure merveilleuse convoque souvent un imaginaire de la forge. S'il est banal que les fées, souvent *faveresse*³², fabriquent des armes, comme dans la version du XVe siècle d'*Artus* où Morgue, Oriande et Proserpine ont fabriqué la lance d'Artus « ou chastel de Merou qui est assés pres du Mont Gibel en Savoie » (f.219v), il est plus original de constater que dans *Artus*, plus que dans n'importe quel autre roman, la merveille est associée à une cacophonie décrite à travers des images de forges : « Lors s'en ala li maistre et fist venir ung si grant marteleis de marteaux que .XC. feuvres ne feissent si grant noise comme ilz faisoient. Li compaignons furent esbahis de la noise qu'ilz oirent et nulli ne veoient. Et faisoit li maistre voler defors a autre part par dessus les murs ung grant monceaux de falemesches plus gros que .I. tonneau. Si estoient cilz de la hors tuit esbahi quelle tempeste se povoit estre leans » (f. 114v)³³. On peut reconnaître la canonnade contemporaine, aussi bien qu'un atelier de forge, l'imaginaire traditionnel de l'enfer ou une scène bruyante de carnaval ou de charivari.

Quoi qu'il en soit la merveille est bruyante et évoque la forge, ce que l'on retrouve souvent dans le roman. C'est ainsi qu'un nain évoque la « caverne de la mahomerie », où l'on forge les « mahomet » des Sarrasins et « moult d'autres choses » (f. 196v) ; un pont est gardé par des hommes en laiton qui frappent sans cesse avec un marteau de forgeron sur une cheville de fer (f. 182v). Une aventure met en scène un soufflet monstrueux (f. 211) : à nouveau, l'épisode n'est pas sans lien avec la Douleureuse Garde du *Lancelot*. Sous une tour, le héros atteint une caverne grâce à un guichet. Là un escalier lui permet de monter et d'atteindre un pilier, où se trouve un cor d'or et d'argent. Au pied du pilier,

« ung grant soufflet dont les ais estoient toute d'ivoire et avoit ce soufflet ung buhot bien aussi gros comme la cuisse d'un homme. Et regarde (le héros est Lancelot) entour le buhot du soufflet letres d'or que divisent que qui metterioient le buhot du soufflet dedans le cor puis levast on l'aix des fevres aussi que si on vouldist soufler, touz les quatre ventz descenderent ou cor et sonneroit si hault que la reingne Proserpine, Morgue et Oriande la Feee orroient le cor sonner qui tenoient court a la Tour Blanche » (f. 211).

Ce cor, l'un des rares objets qui ne soit pas métallique, est émaillé et décoré d'une « quarolle de fees » qui se mettent à danser quand on souffle dans l'instrument. De la forge au cor et à l'automate, le lien se fait par le souffle (celui de l'enchantement) qui anime et donne un mouvement circulaire, qui évoque celui de l'horloge. Il existerait donc une corrélation sur le plan imaginaire entre les métaux, le souffle, les automates, les cors et les orgues, la

³² Sur les fées qui forgent des armes, voir C. Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 156-157.

³³ De même, Estienne déclenche une *deablerie de martellerie* (f. 154v).

mécanique, le féérique et le diable. Les cloches bruyantes, résultant elles aussi d'un travail du métal particulièrement subtil, ont leur place dans cette configuration, comme la « clocele » qui fait cesser un enchantement (f. 195v). Les « sonnetes (...) faittes par farie » de l'horloge fée (f. 179v), sont quant à elles des clochettes, des grelots, des pièces de métal qui émettent un son quand elles sont frappées : ce sont des variantes des cloches : « L'orloge commence a sonner si haultement qu'on l'ouyt bien d'une forte lieue loingn, car toutes sonnetes estoient faittes par farie » (f. 179v). Les cors, fort nombreux, reprennent certes une topique romanesque fort largement représentée³⁴, mais leur omniprésence dans *Artus* s'explique surtout par le fait qu'ils entrent parfaitement dans cette configuration qui associe *merveille*, forge, souffle et son (f. 197v). Cors, cloches et horloge sont des objets, qui, tout comme l'orgue, semblent s'animer sous l'action d'un souffle: c'est pourquoi ils sont des médiateurs privilégiés pour entrer en féerie. Aussitôt que les sonnettes ont résonné, « commence Artus a entrer en farie ». Mais cette féerie n'est pas sans susciter quelques inquiétudes : certes le héros évoque le doux souvenir de sa dame, mais le passage dans l'au-delà ne se fait pas sans violence, puisque la rotation de l'horloge est plus rapide « que nul carreu d'arbalestre ». La comparaison peut surprendre, car elle traduit un mouvement circulaire par un déplacement linéaire : elle n'est donc pas motivée par le souci d'évoquer la direction du déplacement, mais plutôt par la volonté de suggérer la violence et le danger (la papauté a condamné cette arme). Par ailleurs, la référence à l'arbalète, étrangère au monde chevaleresque, suggère l'altérité radicale et inquiétante de l'horloge : l'arbalète et l'horloge sont tout aussi incongrues l'une que l'autre dans un roman de chevalerie. Leur intrusion signale alors peut-être à quel point l'auteur est conscient de la menace que font peser sur le monde ancien de la chevalerie, les temps nouveaux, les valeurs nouvelles, les objets nouveaux : la *novelété* a toujours été menaçante au Moyen Âge. Il aura suffi d'un tumulte de cloches, d'une chute brutale des poids en plomb et d'une comparaison avec l'arbalète pour que la promesse féérique associée à l'épisode de l'horloge prenne une tonalité inquiétante, que certes rien ne développera particulièrement par la suite, car l'auteur se hâtera de passer à une autre aventure, qu'il traitera aussi rapidement, aussi cavalièrement, courant après un sens et une fin qui lui échappent sans cesse.

³⁴ Voir le volume *Cors et cornes*, textes réunis sous la direction de F. Pomel, Rennes, PUR, 2009.

Echo d'une réalité économique, en ces temps où se développent des ateliers de forge qui ont pu impressionner l'auteur³⁵, mais aussi d'un imaginaire puissant et profondément ancré qui associe le souffle et le son à l'animation, ces cors, cloches et horloge sont dans la version du XVe siècle d'Artus le signe d'un merveilleux qui se fait mécanique et féerie diabolique alors que dans la version du XIVe siècle l'objets merveilleux par excellence était le *chapel* de soucis décerné au chevalier, à la fois végétal, lyrique et amoureux. L'arme du chevalier n'est plus l'épée (il n'en est guère question dans la version du XVe siècle) : ce que le héros saisit le plus souvent pour accomplir les épreuves, c'est une pièce de métal d'un autre genre, un avatar technique de l'épée chevaleresque, une clef ou une « cheville » métalliques. Toute la gestuelle héroïque se trouve modifiée : au lieu de planter son épée dans un corps, le héros ôte la cheville d'un pilier ou tourne la clef (f. 185v), ce qui semble à la portée de n'importe quelle Alice au Pays des Merveilles. N'est-ce pas l'indice d'une mise à mal de l'image du chevalier ? En cette fin du Moyen Âge, celui-ci est concurrencé socialement par le marchand, et les romans de chevalerie s'écrivent sous le signe de la nostalgie. L'horloge ne serait-elle pas le signe que le temps n'est plus aux chevaliers ?

III. Temps des chevaliers et temps des clercs

J. Le Goff a évoqué la rivalité entre le temps des marchands et celui de l'Eglise³⁶. Certes, peu de temps après l'aventure de l'horloge, Hector, un compagnon d'Artus, délivre des marchands (f. 182). Cependant le récit du XVe siècle, mis à part cette occurrence, ne s'intéresse guère au monde bourgeois, peu romanesque au Moyen Âge, et l'on ne saurait sans risque méthodologique mettre sur le même plan cette libération des marchands par un chevalier et le dérèglement de l'horloge fée par Artus pour y voir la revendication de la supériorité des chevaliers sur les bourgeois. En revanche, la scène de l'horloge me paraît éclairer un autre débat, social et littéraire, celui qui depuis le XIIe siècle, oppose le clerc et le chevalier.

L'épisode de l'horloge peut en effet être mis en parallèle avec l'aventure de l'école d'Ingremancie (f. 202-ss). Cette école est une tour de plus de cent étages, ancienne, « ou le

³⁵ Au XVe siècle, les forges associées à la force hydraulique ont permis d'augmenter le poids des marteaux de 150 à 450 kg, et ils purent frapper plus rapidement et plus régulièrement. Les premiers hauts fourneaux se développent à la même époque. Voir J. Gimpel, *La révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1975, p. 40-ss.

³⁶ Voir J. Le Goff, « Au Moyen Âge : temps de l'Eglise et temps du marchand », dans *Annales ESC*, t. 15, 1960, p. 417-433, repris dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 46-79. La thèse de J. Le Goff a été nuancée, notamment par D. S. Landes, remarquant en particulier que les premières horloges étant très approximatives, la maîtrise du temps qu'elles permettaient n'était que relative (*L'heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, trad. franç. Paris, Gallimard, 1987).

dyable fit l'une dé .VII. sciences qu'on appelle l'art d'Yngromancie et pour ce que par celle science y fut faite, on l'appelle la tour d'Yngromance ». Le héros, Gouvernal, après avoir monté cinquante étages, voit un démon qui tient une « verge » à la main, et le conduit, à sa demande, dans une salle où un maître enseigne à deux cents « escolliers », assis « en une chaire moult noblement ». Les élèves s'étonnent de voir un chevalier en armes en ce lieu. Gouvernal reconnaît dans le maître le clerc Estienne, qui lui explique « qu'il estoit venu aux escolles d'ingromance pour ce que l'escolle de Toulete n'estoit pas si bonne pour ce que la science y avoit esté comancee ». Gouvernal lui conseille de renoncer à cet enseignement de magie diabolique, ce que le clerc refuse. Le chevalier monte alors au sommet de la tour et voit deux hommes en fer qui soufflent dans des trompes pour appeler les écoliers en cours (f. 202v). Gouvernal met fin à leur action en ôtant une cheville d'un trou placé sous leurs pieds : c'est la fin des « engins (...) si que oncques puis ne leur lit on de yngromance ». Dans cet épisode, les automates, mécaniques, qui sonnent les cours en haut d'une tour, relèvent de l'imaginaire du beffroi et du jacquemart. Il n'est pas question d'horloge, mais le dispositif pour mettre fin aux sonneries est le même que celui qui est décrit dans l'aventure de l'horloge et les deux récits fonctionnent en parallèle. Dans le premier épisode Artus, le héros chevaleresque, met fin au fonctionnement de l'horloge, arrive en féerie et songe courtoisement à la dame qu'il aime, hors du temps. Le chevalier doit se libérer du temps mécanique de l'horloge pour accomplir l'aventure et atteindre la maîtrise du temps par le souvenir. La mesure du temps symbolisée par l'horloge est en opposition avec les valeurs chevaleresques, qui se réalisent dans l'amour éternel et l'intemporalité féerique, d'autant que la chevalerie, en ce moyen âge finissant, est de plus en plus une nostalgie littéraire, malgré les mises en scènes de Philippe le Bon ou les rêveries de René d'Anjou. La chevalerie ne peut plus trouver de raison d'être que dans l'intemporalité féerique, amoureuse et mélancolique. Dans l'autre épisode, Gouvernal, en qui la tradition tristanienne voit le maître de Tristan, un chevalier éducateur donc, s'oppose au maître de la Tour d'Ingromance, qui exerce dans une école. Entre l'éducation à l'ancienne mode que les jeunes nobles recevaient de maîtres particuliers qui valorisaient les valeurs chevaleresques, et la tendance moderne à envoyer les jeunes gens à l'université pour recevoir une éducation de masse (il y a deux cents étudiants dans la salle) qui ne peut que les pervertir puisque la « nigremancie » n'est qu'une magie diabolique, le roman choisit la première. Le « jacquemart » que Gouvernal désamorce est le signe du pouvoir des clercs sur les jeunes gens, que libère le héros. L'opposition qui se dégage n'est donc dans le roman pas une rivalité entre le temps des marchands et celui de

l'Eglise, mais entre le temps des chevaliers et celui des beffrois, des cités où l'on voit des horloges et où professent les clercs.

Le temps des chevaliers est celui de l'aventure, mais en cette fin de Moyen Âge, le chevalier est de plus en plus souvent tiré du côté de la féerie, comme si son anachronisme social trouvait à se réfugier dans l'intemporalité féerique (ce qui ne fait que développer une voie proposée à l'imaginaire dès les premières mentions d'Arthur en Avalon). Alors que dans la version du XIVe siècle, le clerc et la fée jouaient des rôles positifs et parallèles et aidaient le chevalier dans sa maîtrise du temps, le noircissement des figures cléricales dans la version du XVe siècle rejette Estienne du côté du temps comptable et mesuré, anti-chevaleresque, tandis qu'entre les hommes et les fées se dressent des horloges qu'il faut abattre. J'ai pu montrer ailleurs que la version du XIVe d'*Artus de Bretagne* repose sur une mise en roman du débat du clerc et du chevalier³⁷, dans laquelle est rêvée l'alliance de la chevalerie et de la « clergie », le clerc étant largement valorisé. Dans la version du XVe siècle, cette construction originale a complètement disparu : le clerc, diabolisé, rejeté dans l'ombre d'une école de magie noire, n'est plus un idéal, mais au contraire une menace, représentée par la tour où sonnent des guetteurs mécaniques, double de la tour de l'Horloge. Ces symboles du temps compté, du temps social, s'opposent à la féerie: désormais, la fée et le clerc ne sont plus du même côté du cadran. Au lieu de l'alliance entre la fée, le clerc et le chevalier qui assurait l'équilibre dans la version du XIVe siècle, le monde, dans le récit du XVe siècle, est placé sous le signe de la dispersion, de la séparation, et finalement de la solitude du chevalier qui erre dans un monde atomisé en une multitude de lieux aventureux que n'organise plus une *conjointure* solide. Le chevalier refuse ce temps compté, qui découpe et mesure la journée (en attendant d'être minuté véritablement, l'aiguille des minutes n'apparaissant que lentement) qui est le temps moderne (même si la régularité des horloges reste toute relative), qui est aussi le temps mécanique. Il préfère se réfugier dans l'achronie de la féerie ou, mieux encore, dans le déroulement infini des épreuves enchaînées qui rythment le roman, éternellement linéaire. Mais à refuser le temps compté, le récit du XVe siècle s'interdit la mesure du temps qui seule peut guider la narration. Le conte en pâtit, qui reste inachevé³⁸.

Artus de Bretagne est au XVe siècle le seul roman arthurien à prendre en compte cette réalité contemporaine qu'est l'horloge. Si dans la version du XIVe siècle, le héros, sous le

³⁷ « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle: des manuscrits du XIVe siècle à Tressan et Delvau », art. cit. et « Le maître et la marguerite : les dialogues dans *Artus de Bretagne* (XIVe-XVIe siècles) », colloque Rennes 2 *Le dialogue à la Renaissance*, 15-17 novembre 2007.

³⁸ Voir C. Ferlampin-Acher, « *Artus de Bretagne*: une histoire sans fin », art. cit.

signe du « souci » tournesol et avec l'aide de Proserpine, restaure la lumière et les cycles naturels, cette *conjointure* est déconstruite dans le récit du XV^e siècle : le rôle du chevalier est au contraire de détruire les horloges et les automates qui rythment le temps sur le modèle des jacquemarts. L'horloge, associée à un imaginaire diabolisant le travail du métal, la forge, la mécanique, est alors un avatar modernisé, et d'autant plus inquiétant, du cor ou de la cloche, au même titre que l'orgue, et elle s'accompagne, en un siècle où le rêve chevaleresque devient anachronique, d'une relative mise à l'écart de l'épée à laquelle on préfère la clef et surtout la « cheville ». La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* comportait en germe la dénonciation de la vanité de la quête merveilleuse : *Artus* est hanté dans sa version tardive par cette aventure matricielle, alors que la version du XIV^e siècle s'inspirait plutôt, dans l'épisode central de la Chambre Noire, de l'aventure du Lit Périlleux, comprise par la réécriture comme consécration du héros restaurateur des cycles naturels. Si dans la version première, le roman met en scène une relation idéale et heureuse entre le clerc et le chevalier, au XV^e siècle, les deux mondes s'opposent : le clerc semble s'être adapté à la nouvelle heure, tandis que le chevalier détruit horloges et jacquemarts. Mais à mettre bas ces objets qui mesurent le temps, peut-être laisse-t-il filer la possibilité de réguler son pire ennemi, celui qui le chasse hors de l'histoire, le Temps justement. Don Quichotte se battra contre des ailes de moulin tournoyantes, Artus se bat contre une horloge à la giration dangereuse: en vain, bien sûr.