



HAL
open science

Le locus horribilis dans Artus de Bretagne (XIV^e s.) : de l'Enfer au moulin, le renouvellement d'un topos

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. Le locus horribilis dans Artus de Bretagne (XIV^e s.) : de l'Enfer au moulin, le renouvellement d'un topos. J. Muela Ezquerro. Le locus horribilis : topique et expérience de l'horrible / Julián Muela Ezquerro (éd), Peter Lang, p. 49-72, 2013, 978-3-0343-1322-3. hal-01850333

HAL Id: hal-01850333

<https://hal.science/hal-01850333>

Submitted on 27 Jul 2018

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

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

Le *locus horribilis* dans *Artus de Bretagne* (XIV^e s.) : de l'Enfer au moulin, le renouvellement d'un topos

Christine Ferlampin-Acher, Institut Universitaire de France, Université Rennes 2 CELLAM

Artus de Bretagne est un roman du début du XIV^e siècle, qui, après avoir connu un assez vif succès jusqu'au XVI^e siècle, attesté en particulier par les allusions qu'y font René d'Anjou ou Guillaume de Machaut, les suites qui en ont été composées, et les éditions qui en ont été données à la Renaissance, a été oublié, au point qu'il est certainement le dernier roman arthurien¹ à ne pas avoir été édité depuis la version fantaisiste de Delvau au XIX^e siècle². Ce roman arthurien tardif raconte les aventures du fils du duc de Bretagne, Artus, qui finit par épouser Florence, la fille de l'empereur Emenidus, qui règne sur le royaume oriental de Sorelois, grâce à l'aide de la fée Proserpine, qui a accordé à la princesse, à sa naissance, le don d'être son sosie. Ce texte, comme tous les romans médiévaux, est nourri de réécritures et conduit le lecteur d'intertexte en intertexte tandis que le héros, au fil des aventures, accomplit son destin. Si pour les romans d'Antiquité, comme *Eneas* qui transpose *L'Enéide* au XIII^e siècle, l'immersion dans les *topoi* latins est en partie contrainte par le rapport au texte antique qui sert de source, dans les romans arthuriens, le rapport est moins direct : c'est une œuvre médio-latine, *L'Historia Regum Britaniae* de Geoffroy de Monmouth, qui sert de base, certes nourrie de latinité, mais écrite entre 1135 et 1138. Il n'empêche que les héros arthuriens, comme Arthur, Perceval, Galaad, sont présentés comme ayant vécu au VIII^e siècle (*L'Estoire del Saint Graal* date sa fiction de 717) : ils sont encore proches de l'Antiquité, dans la continuité de laquelle leur histoire s'écrit³ et malgré l'anachronisme qui les habille en chevaliers médiévaux, au niveau de l'écriture la rhétorique antique ne saurait être totalement dépaysée dans les récrits arthuriens qui racontent leurs aventures, et ce malgré les mutations esthétiques que connaît le roman, de la traduction à la fiction, des vers à la prose. On y trouvera ainsi un certain nombre des *topoi* identifiés par Curtius, comme le *puer senex* (incarné avec brio par Merlin), la *topique* de l'exorde (avec le topos de l'obligation de transmettre le savoir), ou le *locus amoenus*, qui a transité par la lyrique des troubadours.

Le *locus horribilis* fonctionne en couple asymétrique avec le *locus amoenus*, bien balisé en particulier depuis les travaux d'E. Curtius⁴. Si sa désignation, *locus horribilis*,

¹ Il ne met pas en scène le fameux roi Arthur, mais se déroule après la mort de Lancelot, dans un cadre post-arthurien. Aux XIV^e et XV^e siècles, la matière arthurienne classique, celle du *Lancelot Graal*, est épuisée et c'est en ses marges que le roman arthurien perdure : voir FERLAMPIN-ACHER, C., « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », texte de la conférence plénière prononcée lors du 23^e congrès international de Bristol, juillet 2008, à paraître dans *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 2012. Mis à part les travaux pionniers de S. Spilsbury, ce roman a été fort peu étudié (voir SPILSBURY, S. V. (1973), « On the Date and Authorship of *Artus de Bretagne* », *Romania*, n° 94, 505-523 et « *Artus de Bretagne*: Structure and Unity », *Romania*, n° 97, 1976, 63-76, ainsi que sa thèse, inédite, *Artus de Bretagne: A Critical Study*. Ph. D., University of Aberdeen, 1972).

² On lira le *Roman de Artus le Restoré* dans le manuscrit BnF fr. 761, qui est le plus ancien et qui donne un texte satisfaisant, ainsi que dans le fac-similé de l'édition de 1584 qui en est proche (CAZAURAN, N. et C. FERLAMPIN-ACHER (1996), *Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de 1584*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure). Pour les reprises des XVIII^e et XIX^e siècles, voir le comte de TRESSAN (1788), *Corps d'extraits de romans de chevalerie avec figures*, n° 7, *Artus de Bretagne*, Paris, rue et hôtel Serpente, 178-206 et DELVAU, A. (1869), *Collection des romans de chevalerie mis en prose française moderne avec illustrations*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne : *Artus de Bretagne*, tome II, 49-89. Pour une approche de ces adaptations, voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2008), « *Artus de Bretagne* et les mésaventures de l'aigle : des manuscrits du XIV^e siècle à Tressan et Delvau », *L'homme dans le texte, Mélanges offerts à Stoyan Atanassov*. Sofia, Presses Universitaires de Sofia Saint Clément d'Ohrid, 88-100.

³ Il est donc logique que les bois gravés d'emprunt qui illustrent l'édition de 1584 d'*Artus* mettent en scène des personnages vêtus à l'Antique.

⁴ *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris, PUF, 1956, t. I, 317-322. Un certain nombre de travaux mettent les deux *topoi* en parallèle, mais en général ils ne portent pas sur le Moyen Âge (voir GARBER, K.

terribilis, horredus, varie, c'est néanmoins un lieu commun fécond au Moyen Âge : au Paradis qui sert de modèle au *locus amoenus* ne peut que répondre l'Enfer du *locus terribilis*⁵. Dans ce Moyen Âge hanté, malgré l'émergence du Purgatoire, par la binarité des représentations infernales et paradisiaques qui structure diptyques et tympan d'église, il est logique que le *locus terribilis* soit très présent, ce que montre Ph. Verelst pour le corpus épique et que je vais étudier dans un cadre restreint, celui d'*Artus de Bretagne*. Je commencerai par une caractérisation des *loci terribiles* pour évaluer les éléments attendus dans ces évocations, écrites en noir, grouillantes de vermine. Je verrai ensuite comment le topos est renouvelé par le réel, le vécu de l'auteur. Le *locus terribilis* n'est pas dans *Artus* qu'un motif littéraire ou l'expression d'angoisses atemporelles, comme celles de la nuit : il est aussi contextualisé historiquement, inspiré par des événements traumatisants, par la réalité quotidienne. Pour conjurer le risque de banalisation que la topique fait encourir au motif, l'auteur renouvelle le *locus horribilis* en l'enrichissant de représentations tirées de sa réalité : une telle enquête peut sembler méthodologiquement datée, car le biographique ne fait plus recette aujourd'hui chez les critiques littéraires ; une telle enquête peut surtout sembler paradoxale, puisqu'elle met en jeu un auteur, dont nous ne savons à peu près rien, si ce n'est que c'est peut-être un clerc breton du début du XIV^e siècle. Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'éclairer le texte à partir du biographique, mais au contraire, en même temps que nous mettrons en lumière la spécificité des *loci terribiles* de notre texte, nous trouverons des éléments permettant de construire cette figure d'auteur qui nous échappe en grande partie.

I. Les *loci terribiles* : banalité de l'horreur et lieux communs d'exception

Deux espaces d'*Artus de Bretagne* sont des *loci terribiles*, dont l'importance narrative est variable. Le plus important est le Val Périlleux, qui conduit au château de la Porte Noire, objet d'une mise en scène magique de la part de la fée Proserpine, qui s'en sert pour mettre à l'épreuve Artus et élire le futur époux de Florence, sa protégée (f. 33ss)⁶. Ce château de la Porte Noire inclut deux espaces particulièrement inquiétants, la Chambre où se joue l'épreuve du Lit Périlleux et le verger gardé par des automates. L'autre *locus* est, précédée par une vallée effrayante résultant des enchantements d'un mauvais enchanteur, la tour du neveu du duc de Bigorre (f. 53ss). Quelques espaces secondaires tiennent aussi du *locus horribilis*, comme la fosse du monstre de Malegrape (f. 41v) et le château de Hurtebise (f. 78v), sans pour autant être l'objet de descriptions développées.

a) Géographie de l'horreur

La Porte Noire et la Tour Ténébreuse ont de nombreux points communs, le plus important étant l'obscurité, que les différents programmes iconographiques se sont particulièrement attachés à rendre par des taches sombres aux contours indistincts⁷ et qui s'impose dès le nom (Porte Noire, Tour Ténébreuse) : la rivière qui coule dans le Val Périlleux est *moult noire* [...], elle est *plus noire que errement* (« plus noire que l'encre » f. 12) ; dans la chambre *issi une fumee si noire et si horrible que l'en n'i veoit riens* (« une fumée si noire et si horrible sortit qu'on n'y voyait rien » f. 35) ; l'allée qui mène aux automates est *obscure* (f. 38) ; à la Tour il y a *si grant obscurité que toute la clarté du jour et du soleil fu perdue* (f. 57v) ; à Hurtebise point d'obscurité mais le château du duc de Bigorre est entouré d'une *grande riviere noire* (f. 49v) et la fosse du monstre de Malegrape est *noire* (f. 41s). La vue, dans cette obscurité, est perturbée, ce qui permet de déclencher un jeu sur les perceptions amorçant une

(1974), *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer –und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln Wien, Bohlau).

⁵ « Le « Locus horribilis ». Ebauche d'une étude », *Littérales*, n° 14, 1994, 41-57.

⁶ Les références sont celles du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, BnF fr. 761.

⁷ Manuscrit de Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine 404 f. 32 et BnF fr. 761 f. 33.

écriture du merveilleux⁸. Même à Hurtebise, où l'obscurité ne règne pourtant pas, la vue est problématique : le héros *ooit bien par cele chambre aller et venir [...] et si ne pooit veoir nului* (il « entendait bien qu'on allait et venait dans la chambre et il ne pouvait voir personne » f. 81). Ce sont aussi des espaces bruyants et malodorants : la rivière du Val est *bruiant et puoit* (f. 33v) ; le lit se met à tourner et Artus *ooit aller et venir le lit trop souvent et une riviere bruire que vous deissiez c'est la mer* (Artus « entendait le lit qui se déplaçait sans cesse dans un sens et dans l'autre, et une rivière qui grondait au point que vous auriez cru que c'était la mer » f. 35). Tous les sens sont convoqués. Même le toucher, pourtant peu présent dans les romans médiévaux, est désagréable : si les roches du Val sont *aguës et trenchans* (f. 12), c'est autant la vue que le toucher qui est en jeu, et l'omniprésence de la vermine qui grouille renvoie, elle aussi, à une sensation tactile déplaisante. On comprend pourquoi lors de l'arrivée d'Artus au Val Périlleux est employé non le verbe *veoir* mais le verbe *trover*, moins spécialisé quant aux sens impliqués : *Artus trova tant de valees [...] ; lors trouva Artus une voie a senestre ; [...] si trouva ung petit pont et outre le pont il trouva [...]*. De même, entrant dans la chambre de la fée dans le château il *trouva le plus bel hostel* (f. 33ss).

Le Val Périlleux, avec le château de la Porte Noire, d'une part, et la Tour Ténébreuse, précédée d'une obscure vallée, d'autre part, sont construits sur le même modèle et combinent un imaginaire du *locus horribilis* extérieur, sauvage, et du *locus horribilis* intérieur, castral, qui se succèdent dans le récit et l'expérience du héros. Dans les deux vallées sombres court une rivière rapide, noire, puante, avec des tourbillons et de la vermine : avant d'arriver à la Tour Ténébreuse, Artus voit une rivière *grande et parfonde et noire comme est arremens. Si estoient les rives si hautes que a paines pooit on veoir la riviere dessous bruire et estoit si plaine de vermine de coulevres et de serpens et de lesardes que nulz n'i entrast sanz morir* (il voit une rivière « grande, profonde et noire comme de l'encre. Les rives étaient si hautes qu'on pouvait à peine voir la rivière mugir en dessous ; celle-ci était tellement pleine de vermine, de couleuvres, de serpents, de lézards, que personne n'y aurait pu entrer sans mourir » f. 57v). Les imaginaires de la montagne escarpée, hostile, de la vallée étroite, inhospitalière, de la rivière aux eaux sombres, se combinent pour composer un paysage sans végétation. Le monde animal n'est pas monstrueux, alors que traditionnellement le *locus horribilis* infernal héberge des dragons ou des créatures, comme Cerbère, des plus inquiétantes : certes une fosse abrite le monstre de Malegrape, mais ce lieu n'est guère décrit et la présence du monstre n'entraîne pas que soit déroulée intégralement la topique du *locus horribilis*. En revanche, les espaces immondes sont peuplés d'animaux réels, des insectes ou des oiseaux, caractérisés par une présence répugnante et grouillante, comme ces mouches qui recouvrent le cheval d'Artus lors de son arrivée à la Tour Ténébreuse, ou les lézards et les serpents qui remplissent les rivières. C'est aussi un bestiaire de charognards qui est convoqué, qu'il s'agisse des oiseaux de proie qui enlèvent les moutons dans la vallée de la Tour Ténébreuse, des mouches qui se collent sur les montures comme sur des morceaux de viande, ou des vers. L'eau qui coule est caractérisée par la putréfaction, d'où son odeur, son épaisseur : elle est plus proche du marais que du torrent bondissant. A l'entrée du Val Périlleux se trouve d'ailleurs

uns marés si grans et si parfons que nulz n'i entrast qui ne fust perdus, et y avoit de boillons parmi par plusieurs liex tant que c'estoit sanz nombre. Si disoit on que c'estoit un bras de mer [...] et estoit cilz marés si parfons qu'il cheoit jusques en abisme.

« un marais, si grand et si profond que personne n'aurait pu y pénétrer sans se perdre. Et il y avait à sa surface des bouillonnements sans nombre. On disait que c'était un bras de mer et ce marais était si profond qu'il descendait jusqu'en abîme ».

⁸ En ce qui concerne la vision entravée dans la topique merveilleuse, voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2003), *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*. Paris, Champion, 95-164.

La tempête fait rage en ces lieux, qu'il s'agisse du *vens si granz que a grant paine pooit Artus ester* [tenir] *sus ses piez* à la Porte Noire, du *vent de Hurtebise*⁹ *si grant et si fort que a bien prez qu'il ne getoit Artus contre terre* et qui s'accompagne d'une pluie violente¹⁰, ou du *grant vent* qui souffle à la Tour Ténébreuse dans le noir.

C'est aussi un imaginaire de la mort qui se dessine. Sans cesse le risque fatal est mentionné : *nulz n'i entrast qui ne fust perdus*. C'est d'ailleurs en ce sens que le nom de la Porte Noire est glosé, ce qui explique que sur les miniatures elle soit souvent rouge et non pas noire¹¹ : *si est cilz chastiaux apelez la Porte Noire et por ce l'apele on noire que tuit y muerent* (« ce château est appelé la Porte Noire et on la qualifie de noire parce que tout le monde y meurt » f. 33v). *Noire* ne désigne pas tant la couleur de la Porte que le risque mortel que court le passant. La fée qui est à l'origine du lieu se nomme Proserpine, comme la déesse antique qui séjournait la moitié du temps aux Enfers, ce que savent bien tous les lettrés du Moyen Âge, informés en particulier par Servius, comme le montre par exemple le résumé du premier mythographe du Vatican¹².

b) Le paradoxe merveilleux : l'exceptionnel au risque de la réécriture

Si ces *loci* ont des points communs avec les représentations infernales païennes et chrétiennes, tant littéraires que picturales (comme la rivière, la montagne, l'obscurité, la tempête, la vermine...), il n'est pas question de monstrueux gardiens, de barques pour traverser, de châtiments. Ces lieux ne sont en aucun cas ni l'Enfer, ni les Enfers, même s'ils ont des traits infernaux. Dans l'exposé savant dans lequel le clerc Estienne explique le monde à sa dame pour la séduire, il mentionne à l'intérieur de la terre les *enfes*, à 13000 lieues de profondeur (f. 72) : les espaces que traverse Artus sont au contraire sur terre, et même s'ils peuvent communiquer avec l'Enfer (comme c'est le cas semble-t-il du marais profond qui se trouve à l'entrée du Val Périlleux), nous sommes finalement loin des Enfers des *Images du monde* et des *Voies d'Enfer*. La voie d'Artus n'est ni morale ni encyclopédique : le texte retient surtout les sensations physiques de son héros dans l'évocation des *loci horrendi* ; ses sentiments, comme l'inquiétude, la peur, l'angoisse, sont peu présents ; quant à la dimension morale ou religieuse, elle est absente.

Plus que l'Enfer, c'est d'ailleurs le modèle apocalyptique qui est fourni par l'arrière-plan chrétien dans l'épisode de la Chambre de la Porte Noire¹³. Les cors qui sonnent, l'annonce de la fin, le tremblement de terre, l'obscurité, la tempête, sont constitués dans Artus en un ensemble qui rappelle *l'Apocalypse de Jean*, familière au Moyen Âge. L'imaginaire apocalyptique, qui entre en concurrence avec la lecture infernale¹⁴, assure une cohérence au *locus terribilis* qui se superpose à la lecture magique qui est proposée des lieux. Infernaux, apocalyptiques, magiques, ceux-ci restent ambigus et sont des espaces privilégiés pour que

⁹ Voilà un château qui est bien nommé : c'est un Hurlevent médiéval.

¹⁰ *Si chei si grant habondance de pluie que Artus estoit en yaue jusques aux cuisses et couroit si radement qu'il convint que Artus s'apuiast a sa lance* (« il tomba une telle quantité de pluie qu'Artus se retrouva avec de l'eau jusqu'aux cuisses et cette eau coulait si rapidement qu'il fallait qu'Artus s'appuie sur sa lance » f. 78v).

¹¹ Dans le manuscrit BnF fr. 761 au f. 35, elle est rouge.

¹² Voir *Mythographe du Vatican*, I, trad. DAIN, Ph. (1995), Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, p. 7.

¹³ Voir l'étude détaillée dans FERLAMPIN-ACHER, C. (2002), «D'un monde à l'autre: Artus de Bretagne entre mythe et littérature, de l'antiquaire à la fabrique de faux meubles bretons», D. Hüe et C. Ferlampin-Acher (éds), *Le monde et l'autre monde*. Orléans, Paradigme, 120-168, en particulier p. 160.

¹⁴ Pour Jean DELUMEAU, « l'attente de Dieu », apocalyptique, et la peur de Satan sont deux des piliers de la « culture dirigeante de la peur » (*La peur en Occident*. Paris, Fayard, 1978) : Artus rend compte de la culture d'un clerc, mais au XIVe siècle ces représentations se sont largement diffusées, ne serait-ce que du fait des sermons, des prêches, et des ornements dans les églises.

s'épanouisse une écriture merveilleuse, entre vue entravée, polysémie, polyphonie et suspension ludique du sens¹⁵.

Même si des éléments comme les rivières et la montagne, sont convoqués, ces lieux ne sont en rien naturels : au contraire, ils sont surnaturels, car ils sont dus à la magie, la *nigremance*. Au Moyen Âge, les représentations associent l'idée de nature, relativement instable par ailleurs, au végétal, qu'il s'agisse de la forêt ou du verger, et au *locus amoenus*, plus ou moins paradisiaque. Les *loci terribiles* d'*Artus* convoquent quant à eux non la Nature, animée par le vivant (homme, animal, végétal), mais un monde souvent minéral, qui est non de l'ordre de la Nature, mais du surnaturel magique¹⁶. Le Val Périlleux et la Porte Noire sont l'œuvre de la fée Proserpine, qui les a créés par *nigremance* ; c'est l'enchanteur Estienne qui a animé les automates du verger de la Porte Noire ; c'est un enchanteur félon qui a établi la Tour Ténébreuse. Cette magie est un savoir, qui s'apprend (comme le confirme Estienne qu'on nous montre régulièrement en tempestaire armé d'un livre)¹⁷ et le *locus terribilis*, créé par magie, n'est jamais définitif : il résulte de la transformation perverse d'un espace normal et peut être apaisé et transformé en *locus amoenus* ; un espace familier peut à l'inverse se transformer en lieu de cauchemar, comme le camp ennemi, dans lequel Estienne déclenche une *tempeste* et une fumée grande [...], laide [...], noire [...] qui rend ceux qui la boivent couards, semant la panique, dans une vision de fin du monde. Magiques, les *loci terribiles* ne sont pas diaboliques : *Artus* ne présente aucune allusion à quelque *ennemi*, *adversier* ou *deable* que ce soit, ce qui est rarissime dans un texte de la fin du Moyen Âge, à une époque où les imaginaires ont tendance à se diaboliser et les sorcières à partir au sabbat, comme dans *Perceforest*. *Artus* date en fait du tout début du XIVe siècle, alors que la Guerre de Cent n'a pas commencé et que la Peste n'est pas encore apparue. Les trente premières années du XIVe siècle héritent des lumières du XIIIe siècle et ne sont pas marquées par la montée en puissance de l'imaginaire diabolique. Pour Jean Favier, la période de « maturité », de 1270 à 1315, est suivie dans l'histoire du Moyen Âge par « le temps des crises », à partir de 1315, après la mort de Philippe le Bel¹⁸. *Artus* est plus un texte de la fin de la période classique qu'une œuvre de la fin du Moyen Âge. Par ailleurs, la littérature en a alors fini avec le Graal, provisoirement. Le merveilleux profane, féerique, peut s'épanouir indépendamment de tout enjeu spirituel, loin des tentations du diable : la Porte Noire ou Hurtebise reprennent des éléments de l'apparition du Graal, sans pour autant mettre en scène le Saint Vessel¹⁹ et en tenant à l'écart tout enjeu spirituel. En cela le *locus horribilis* d'*Artus* est complètement différent de *Perceforest* où se lit l'obsession du diable et de l'hérésie, plus d'un siècle plus tard selon moi²⁰.

¹⁵ Sur ce point voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2003), 211-259.

¹⁶ Loin que l'opposition entre *locus amoenus* et *locus terribilis* recoupe, comme traditionnellement, deux aspects de la nature, deux types de paysages, le *locus terribilis* d'*Artus* n'est pas seulement un décor sauvage, avec ses montagnes escarpées et ses rivières en furie (comme dans le Val Périlleux) : c'est aussi un lieu bâti, qui résulte d'un dévoiement magique de la civilisation.

¹⁷ Sur Estienne voir FERLAMPIN-ACHER, C. (1995), «Grandeur et décadence du clerc Estienne dans *Artus de Bretagne*», *Le clerc au Moyen Age, Senefiance*, n° 37, Aix-en-Provence, CUERMA, 167-195 ; (1994), «Epreuves, pièges et plaies dans *Artus de Bretagne*: le sourire du clerc et la violence du chevalier», *La violence au Moyen Age, Senefiance*, n° 36, Aix-en-Provence, CUERMA, 201-218 et (2002), *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIIIe-XIVe siècles)*. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 122-135.

¹⁸ *Le temps des principautés*. Paris, Fayard, 1984.

¹⁹ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2002), « D'un monde à l'autre... », art. cit., p. 236ss et FERLAMPIN-ACHER, C. (2012), « Le Graal dans les romans arthuriens de la fin du Moyen Âge : *Artus de Bretagne* et *Perceforest* », D. Quéruel (éd.), *Mémoires arthuriennes*. Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 123-142.

²⁰ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2010), *Perceforest et Zéphir, propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*. Genève, Droz, 2010. L'hypothèse d'un *Perceforest* commencé en 1313 et terminé entre 1337 et 1344, couramment admise, est discutable selon moi : elle ferait de ce texte un quasi contemporain d'*Artus*, ce qui me semble peu compatible avec un *Perceforest* hanté par le diable, avec ses sorcières, son sabbat, sa secte

Ces *loci* sont donc d'abord littéraires et rhétoriques. Ils convoquent des éléments connus du lecteur, et suscitent une horreur familière et quasi pavlovienne, qui peut se jouer, se déclencher à partir d'indices comme la noirceur et la puanteur, qui comme certaines musiques dans les films d'horreur vous font peur par avance. La réécriture n'a pas pour conséquence l'usure d'une merveille qui s'épuiserait dans la répétition, mais au contraire elle nourrit un réflexe, elle conditionne la peur et l'impose au lecteur souvent associé aux réactions du personnage par *on* ou par *nul* (à la Porte Noire, il y a une rivière *si bruyant qu'il n'estoit nulz qui y peust passer sans noier* « si bruyante que personne ne pouvait la passer sans se noyer »²¹ f. 34 ; *li uns des ymages commença a corner trop fort si que on l'oïst bien de une lieue loing* « un des automates commença à sonner de son cor très fort, de telle sorte qu'on aurait bien pu l'entendre à une lieue de là » f. 35). La Porte Noire est d'abord décrite par le narrateur (f. 11v), puis c'est Artus qui y arrive (f. 34) : dans cette seconde évocation, on retrouve les mêmes éléments que dans la première, mais en plus sont notées les réactions du personnage (*tant de valees et de montaignes qu'il fu tous las*), tandis que le lecteur est associé à sa perception, par la convocation des divers sens parfaitement orchestrée dans une unique phrase :

Il trouva une riviere moult grant et molt noire et moult horrible, hideuse et parfonde que a paines la pooit on veoir et si estoit bruyant 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 et plaine de vermine si que toute la riviere en puoit (« Il trouva une rivière très grande, très noire, très horrible, hideuse, profonde au point qu'il était difficile de la voir, et elle était si bruyante que personne ne pouvait la passer sans se noyer et elle était pleine de rochers, par endroits si grands et si hauts que personne n'aurait pu les habiter et elle était pleine de vermine, de telle sorte que toute la rivière en puait » f. 34).

Le lecteur, associé aux perceptions du personnage, est en même temps stimulé par les réminiscences et les associations que provoquent des réécritures facilement identifiables.

Celles-ci s'appuient soit sur des épisodes complets, soit sur des éléments isolés. L'étroite chaussée qui traverse le marais du Val Ténébreux a peut-être une résonance biblique, mais surtout, *du large d'une lance* (f. 11v), elle rappelle aussi le Pont de l'Épée de Chrétien de Troyes²². Les deux *mahommés de cuivre* qui agitent leur fléau à l'entrée du verger de la Porte Noire et qui *batoient par enchantement si radement que nulz ne passast parmi eulz sans morir*²³ tiennent des automates gardiens du *Lancelot en prose*, à moins qu'ils ne viennent de *Huon de Bordeaux*²⁴, qui s'est d'ailleurs inspiré du *Lancelot en prose*. L'arrivée à Hurtebise et le Lit Périlleux de la Chambre Noire reprennent l'épisode de l'apparition du Graal dans le *Lancelot en prose*, mais en omettant le Saint Vessel²⁵.

Ces *loci terribiles* jouent donc sur des réécritures : pour conjurer le risque d'usure et conserver le caractère exceptionnel attaché au motif, l'auteur met en place une rhétorique de la surenchère, appuyée par un usage massif des chiffres (dans la première description du Val, trente ponts-levis sont mentionnés, tandis que les bouillons à la surface de la rivière sont *sanz*

d'enchanteurs (mais aussi ses taches noires sur les mains qui évoquent la peste) : voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2011), « Le sang dans *Perceforest* : du *sang real* au sang du Christ », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 21, 164). *Perceforest* ne véhicule pas le même imaginaire qu'*Artus*, écrit dans un monde encore épargné par la guerre de Cent ans et ses séquelles, la peste et l'obsession diabolique.

²¹ L'expression est concise : si prosaïquement on peut comprendre que le bruit est causé par les remous, qui sont mortels, l'expression elliptique donne à rêver sur un merveilleux bruit qui tue.

²² *Le Chevalier de la Charrette*. éd. M. Roques, Paris, Champion, 1981, v. 3003ss.

²³ Ils « frappaient, sous le coup d'un enchantement, si violemment que personne ne pouvait passer entre eux sans mourir » f. 38.

²⁴ Voir SUBRENAT, J. (1988), « D'étranges machines étrangères dans le cycle de *Huon de Bordeaux*. Les automates, gardiens de Dunostre », *Hommage à Marguerite Rossi et Paul Bancourt, Senefiance*, n° 25, Aix-en-Provence, CUERMA, 463-480.

²⁵ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2012), 125-129.

nombre f. 11), des formulations intensives associées à des consécutives (*si grant que...*) et des subjonctifs qui explorent des hypothèses extrêmes (à la faveur de la confusion, favorisée par la syntaxe médiévale, entre le potentiel et l'irréel). Le comparant qui revient le plus souvent pour décrire le noir est l'encre (*plus noire que errement* f. 12), et la fumée qui obscurcit la Tour Ténébreuse naît d'une fosse où brûle *un grant feu fait d'errement* (f. 58) : l'encre est la matière première de ces *loci*, qui sont avant tout rhétoriques et poétiques.

Finalement, ces lieux sont marqués par la saturation : ce sont des réécritures, gonflées par une mémoire plurielle ; ils sont caractérisés par une concentration inquiétante (celle des vermines qui grouillent, des bouillons, des mouches, celle des signes négatifs, qui surenchérisent les uns sur les autres et sont rendus stylistiquement par les énumérations). Dans *Artus* le désert n'est pas un *locus terribilis* : le *locus terribilis* grouille et submerge le personnage de sensations, avant que ne lui soient assénées des pluies de coups, tandis que le lecteur est stimulé par une écriture polyphonique, pratiquant l'hyperbole.

L'horreur physique et l'horreur poétique cependant se nourrissent de représentations communes, sans surprise, qui ne suffisent pas à caractériser les *loci horribiles* d'*Artus de Bretagne*. L'originalité de ces lieux vient de représentations qui sont ancrées dans une réalité historique autant que dans des angoisses intemporelles, comme celle que suscite la mort : au Val Périlleux, à la Tour Ténébreuse, les *loci terribiles* parlent du monde « moderne » du XIV^e siècle.

II. Dérèglement climatique et mécanisation

Dans *Artus de Bretagne* les *loci horribiles* ne sont pas situés hors de notre monde. Ils sont au contraire inscrits dans un espace balisé par le savoir géographique des *Images du Monde* : pour se rendre au Val Périlleux, il faut traverser la terre de Constantinople et l'*Ermenie* (l'Arménie) ; le Val se trouve dans les *montaignes grandes qui sont entre l'empire d'Inde la Majour* (la Grande Inde) et le *royaume de Sorelois en .I. moult sauvage lieu* (f. 33ss). La mention du *Sorelois*, dans ce cadre indien, est surprenante et ne correspond pas aux localisations habituelles (en *Bretagne*) : faut-il voir là l'erreur d'un copiste ou la volonté de brouiller les repères et de faire fusionner les imaginaires arthurien et alexandrin ? L'interférence des matières à la fin du Moyen Âge, qu'a mise en évidence R. Trachsler²⁶, est attestée dans *Artus* par la rencontre entre un roi portant le nom d'un lieutenant d'Alexandre, Emenidus, et d'un maître au nom tristanien, Gouvernal. Cette localisation étrange du *Sorelois* a pour effet d'ancrer le texte dans une réalité géographique familière, ce qui réduit l'altérité du *locus terribilis*, qui, quoiqu'exotique, est bien de notre monde.

a) Le tremblement de terre de 1286

L'épisode de la Porte Noire et celui de la Tour Ténébreuse développent un imaginaire du tremblement de terre et de la tempête apocalyptiques, qui revient avec une insistance particulière dans *Artus*, ne serait-ce que parce qu'Estienne se distingue surtout par ses qualités de tempestaire. Si l'épisode du Lit Périlleux réécrit l'apparition du Graal du *Lancelot en prose*, on notera qu'il ajoute à sa source des notations qui évoquent un tremblement de terre : *lors commença tous le palais a pesteler et a trambler trop fort [...] ; lors trambla li palais si fort que Artus cuida bien que tout trebuchast* ; les portes et les fenêtres (comme dans l'apparition du Graal) s'ouvrent et se ferment avec violence, on croit entendre la mer : *si vint par leens si grans tambois et si grans tourmens que Artus n'oist par leens Dieu tonner* (f.

²⁶ *Disjointures - conjointures: étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*. Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000.

36)²⁷. Si l'on suit S. Spilsbury qui date le texte des années 1276-1312²⁸, on peut se souvenir qu'en 1286 eut lieu à Vannes un tremblement de terre mentionné par la *Chronique de Saint Briec*, que l'on peut estimer d'une amplitude 7 ou 7,5 (sur l'échelle de Richter qui comporte 9 degrés)²⁹. S'il est vraisemblable que l'auteur d'*Artus* est un clerc breton, il n'est pas impossible qu'il ait vécu ce tremblement de terre, et que cette expérience traumatisante se soit combinée à ses lectures romanesques (autour du Graal et de l'espace qui tourne³⁰) et aux représentations apocalyptiques qu'il partage avec de nombreux contemporains. Par ailleurs la *Chronique de Saint Briec (Chornicon Briocense)*³¹ établit un rapport entre les secousses (qui commencèrent le 30 août, durèrent 40 jours, et eurent des répliques pendant plus un an) et la mort du duc Jean Ier le 8 octobre. Comme l'a montré S. Spilsbury³², on peut mettre en relation les personnages de notre fiction, Artus et son père Jean, avec la lignée ducale bretonne (Jean II et Arthur II), et ce d'autant plus qu'il est légitime de repolitiser la lecture que nous faisons des romans arthuriens tardifs³³. Après la mort de Jean Ier, Jean II devint duc, et eut pour fils Arthur II, lui aussi duc de Bretagne, qui mourut en 1312. Celui-ci eut pour successeur Jean III le Bon, mort sans descendance. Si le roman calque la généalogie historique, le duc *Jean* du roman serait Jean II et *Artus* serait Arthur II, qui devient duc en 1305, ce qui inviterait à placer la composition du roman après 1305. Néanmoins, l'auteur, dès la naissance de l'héritier en 1261, a pu anticiper qu'il serait duc de Bretagne : on ne peut conclure de ces remarques à un texte écrit après 1305. En revanche, l'épreuve de la Porte Noire et son tremblement de terre, qui contribuent à élire Artus, qui finira duc à la mort de son père, serait l'écho romanesque d'un événement historique marquant et traumatisant : le tremblement de terre de 1286, qui coïncida de façon frappante avec la succession ducale, ce qui inviterait à resserrer la fourchette chronologique proposée par S. Spilsbury et à proposer 1286 et non 1276, comme date *a quo* pour la composition du texte. Ce rapprochement confirmerait aussi (même si le tremblement de terre a été ressenti sur un vaste territoire) que l'auteur connaissait particulièrement la région de Vannes, comme l'a montré S. Spilsbury, à partir de l'étude de quelques toponymes³⁴.

b) La guerre et la violence : le clerc et le chevalier

Les *loci terribiles* sont aussi caractérisés par des représentations guerrières, qui certes s'expliquent par le danger mortel que court celui qui s'y trouve, mais qui correspondent aussi à l'inquiétude d'un clerc, l'auteur, devant la guerre et ses manifestations. Les remparts ne sont pas sentis comme protecteurs : au contraire au Mont Périlleux, la maçonnerie, avec ses remparts *clos de doubles murs de gres fais a chaus et a sablon cramponnez de crampons d'achier assis* (« ceints de murs de grès de double épaisseur, avec de la chaux et du sable, renforcés de crampons d'acier fixés f. 12), est effrayante. Nombreux sont les indices, comme la cour courtoise que le clerc Estienne, double possible du poète, fait à dame Marguerite, qui

²⁷ « Le palais commença alors à vibrer et trembler très fort [...] ; alors le palais trembla si fort qu'Artus s'imagina que tout allait s'effondrer ». « Alors se manifesta en ces lieux un si grand vacarme et une si grande tempête qu'Artus n'aurait pas pu entendre le tonnerre de Dieu ».

²⁸ « On the Date... », art. cit.

²⁹ Voir GAUTIER, M. (1975), « Les tremblements de terre du Massif Armoricaïn », *Norois*, n° 86, 189-190.

³⁰ Sur le Château Tournant, dont la chambre de la Porte Noire est une variante, voir FERLAMPIN-ACHER, C. (*Fées, bestes et luitons*, op. cit., p. 86). Sur le Château Tournant, voir l'entrée « Château Tournant » de C. FERLAMPIN-ACHER, dans O. Battistini, J.-D. Poli, P. Ronzeaud et J.-J. Vincensini (éds), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*. Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2011, 292-295.

³¹ Cette chronique est partiellement éditée et traduite (chapitres I à CIX) par G. LE DUC et C. STERCKX, *Chronicon Briocense. Chronique de Saint-Briec (chap. I à CIX)*, Paris, Klincksieck, 1972.

³² Voir Spilsbury, S. V. (1973).

³³ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », art. cit. note 1.

³⁴ Voir Spilsbury, S. V. (1973), 519.

suggèrent la sourde inquiétude de l'auteur devant la violence chevaleresque et la guerre ainsi que sa préférence pour les clercs. A plusieurs reprises, et en particulier à la fin du manuscrit BnF fr. 761, maître Estienne met fin à des tournois, par sa magie spectaculaire³⁵ : le clerc a le dernier mot sur le chevalier. Qu'il s'agisse de la lance qui tombe violemment du ciel pour frapper Artus lors de l'épreuve du Lit Périlleux, inspirée par le *Lancelot en prose*, des automates de cuivre qui font pleuvoir des coups sur les passants à l'entrée du verger de la Porte Noire, de la volée de coups qu'Artus subit dans la Tour Ténébreuse ou de la pluie de flèches qui l'assaille à Hurtebise, le héros reçoit, dans les *loci horribiles*, des coups qui ne sont pas donnés par un adversaire humain : si les tournois, dans l'espace courtois, sont l'objet d'une méfiance certaine dans *Artus* du fait de la brutalité mal canalisée qui s'y révèle, les *loci horribiles*, plus encore, sont hantés par l'angoisse que suscite une violence armée surnaturelle qui respecte aucune règle chevaleresque. Roman de chevalerie écrit par un clerc, notre texte hésite entre deux héros, qu'il place souvent en parallèle, quand ce n'est pas en concurrence, Artus le chevalier et Estienne le clerc : mettant en récit les traditionnels débats du clerc et du chevalier, *Artus* exprime, dans ses *loci terribiles*, à la fois son angoisse face à la violence physique, mais aussi, puisque ces *loci* sont suscités par des figures du savoir, comme le clerc, la fée ou l'enchanteur, la suprématie de l'*art* (aussi bien dans le sens moderne et poétique du terme que dans son sens médiéval et universitaire) : Estienne et sa magie neutralisent, dans des tempêtes apocalyptiques, les troupes ennemies. Ici se dessine en filigrane le questionnement autour de la chevalerie qui est dans l'air du temps à la fin du Moyen Âge.

c) La mécanisation : automates, horloges et moulins

Si les *loci terribiles* sont habituellement, sur le modèle infernal, souvent peuplés de monstres, *Artus* ne met guère en scène que le monstre de Malegrape, hybride anthropophage, dont la fosse est à peine décrite (f. 44v) et installe dans le Val Périlleux la *vermine*, et à la Porte Noire, à l'imitation de la scène du Graal du *Lancelot en prose*, des lions, certes *hideus* mais pas vraiment monstrueux, et un *grant jaiant et desmesuré* assez banal. Le monstrueux, dans les romans arthuriens tardifs, connaît une réévaluation morale ou esthétique, dont témoignent la licorne du *Chevalier au Papegaut* ou la *Beste Glatissant* de *Perceforest*³⁶, et qui n'est guère compatible avec l'horreur du *locus terribilis*. D'autres hybrides viennent donc se substituer au monstre : l'automate, qui greffe l'humain et la machine, les mécanismes, qui animent l'inerte. La fin du Moyen Âge voit le *locus terribilis* se mécaniser. Certes depuis les automates gardiens de Dunostre ou de la Douloureuse Garde, l'automate fait partie du paysage romanesque³⁷, mais dans *Artus* il prend des formes diverses, qui relaient l'évolution des techniques et des craintes qu'elles suscitent.

Les *.II. hommes de cuivre* qui *tenoient chascuns .I. flael [fléau] de cuivre en sa main et batoient par enchantement si radement [violemment] que nulz ne passast parmi eulz sans morir* (f. 38) résistent à l'épée du chevalier, mais tombent quand ils sont frappés par un bâton. Le terme *mahommés* qui les désigne les assimile à des idoles païennes, et rappelle l'origine orientale des automates, tout en soulignant leur caractère inquiétant (on entend « mauvais homme » dans ce mot), suggéré par ailleurs par le cuivre dont ils sont formés, un métal rouge, roux, connoté négativement : ce sont eux qui ont provoqué l'obscurité magique du lieu. Dans la Tour Ténébreuse, l'automate qui donne des volées de coups est dédoublé : d'une part un *mahomet*, de cuivre lui aussi, fixé sur une tige de fer, produit un vent très puissant, faisant

³⁵ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. (1994).

³⁶ Voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2004), «La peur du monstre dans le roman médiéval», *Travaux de littérature*, n° 17, 119-134.

³⁷ Voir BAUMGARTNER, E. (1988), « Le temps des automates », E. Baumgartner, G. Di Stefano, F. Ferrand, S. Lusignan, C. Marchello-Nizia et M. Perret (éds.), *Le nombre du temps, en hommage à Paul Zumthor*. Paris, Champion, 15-21.

tourner des meules à vive allure ; d'autre part quand Artus descend dans la tour³⁸ pour mettre fin au feu, il reçoit des coups sans voir qui que ce soit, puis découvre, une fois le jour revenu, *paysanz d'arain qui tenoient grans maçues en leur main qui l'avoient moult batu*.

Ces automates sont à rapprocher d'autres mécaniques inquiétantes. La Tour Ténébreuse, obscure, est une sorte de moulin (f. 53ss). La vermine nombreuse que l'on y rencontre est peut-être un poncif, mais elle est aussi à mettre en rapport avec celle qui grouille habituellement là où sont stockées les céréales. Tout autour de la tour, il y a *un grant environnement de moeles de molin qui estoient l'une sus l'autre ci comme ils 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* (il y a « un grand tas de meules de moulin, l'une sur l'autre, comme au moulin, et elles entouraient une tour et tournaient aussi vite que si elles avaient été dans le moulin et ce par enchantement, de telle sorte que personne n'y serait passer sans mourir »). Une *cuve d'arain* laisse échapper un grand vent par *.I. mahomet de cuivre*. Celui-ci anime les meules : *si rendoit si grant vent que les moles en moloient si roidement que nus n'i passast* (« il provoquait un si grand vent que les meules en tournaient si rapidement que personne n'aurait pu passer »). Dans la chambre de la Porte Noire, au coin du lit, des *images* (« statues ») avec des cors se mettent à sonner tandis que les portes et les fenêtres s'ouvrent et se ferment seules et qu'un vent violent se fait entendre dans le noir (f. 33v). Finalement *commença tout le palais a tourner comme une roe trop fort* (« le palais commença à tourner très fort, comme une roue »), avant que tout se calme et que le jour revienne. Le modèle du moulin est moins explicite dans cet exemple que dans le cas de la Tour Ténébreuse, mais à rapprocher les deux épisodes, il apparaît que la rotation, bruyante, est celle d'un moulin, qui pivote, au moins partiellement, en fonction du vent.

Dans les deux cas, une rotation furieuse, associée à des automates, musiciens ou non, anime le *locus terribilis*. Le modèle du moulin se laisse reconnaître : moulin à vent du fait de la rotation de la pièce à la Porte Noire et de la référence au vent à la Tour Ténébreuse, mais aussi, à cause des bruits de rivière et des mentions de l'eau, moulin hydraulique, voire même puisque le bruit de la rivière est comparé à la mer à la Porte Noire, moulin à marée³⁹.

Le fait que le moulin serve de matrice pour deux *loci terribiles* s'explique de deux façons et permet peut-être d'apporter de l'eau à mon moulin pour ce qui est de l'auteur. En effet, l'introduction des moulins à vent a été tardive en Bretagne. La première construction indiscutablement attestée est celle du moulin de Pommeret, aux environs de Lamballe, en 1319, ce qui est un peu tardif pour notre texte si l'on s'en tient à la fourchette chronologique proposée par S. Spilsbury. Cependant il semble bien que le chapitre de Vannes se soit fait construire un moulin à Rohan, près de Vannes, sur un terrain acheté en 1281 (dont la vente est attestée), ce qui serait l'une des premières implantations de ce type dans la région, et qui donc a pu inquiéter la population, et trouver sa place, logiquement, dans la description d'un *locus terribilis*⁴⁰. A la fin du Moyen Âge, la construction des moulins à vent s'est rapidement accélérée en Bretagne, créant peut-être une réaction d'inquiétude comme toute *noveleté*

³⁸ On peut s'étonner qu'il faille descendre pour accéder à la tour. On notera cependant que celle-ci peut avoir une cave, et surtout, comme l'a montré J. Muela dans l'article de ce volume, la représentation imaginaire des enfers labyrinthiques, qui affleure aussi dans la scène de la Tour Ténébreuse, impose une descente.

³⁹ Sur les moulins à eau au Moyen Âge, voir BLOCH, M. (1935), « Avènement et conquête du moulin à eau », *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 7, 541-563 ; PARAIN, C. (1965), « Rapports de production et développement de forces productives : le moulin à eau », *La Pensée*, n°119, 55-70 ; RIVALS, C. (1976), *Le moulin à vent et le meunier de la société traditionnelle*, Paris, Serg, rééd. Paris, Berger-Levrault, 1987.

⁴⁰ Voir BAUTIER, A.-M. (1960), « Les plus anciennes mentions de moulins hydrauliques industriels et de moulins à vent », *Bulletin philologique et historique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1960, II, 567-626

conquérante⁴¹. Si le moulin à vent a un développement tardif en Bretagne, le moulin à eau y est répandu depuis longtemps et a nourri un imaginaire diabolique que l'on retrouve partout en France⁴², qu'atteste par exemple le titre de la farce « le meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer » : cet imaginaire a pu se transposer facilement au moulin à vent, d'autant que ce dernier est moins bien perçu que le moulin à eau, dans la mesure où l'on accepte moins facilement de payer le meunier utilisant l'air, commun à tous, que celui qui utilise l'eau, qui coule dans une terre appartenant à un propriétaire qu'il est logique de rémunérer. Le *locus terribilis* serait renouvelé par cette nouveauté qu'est le moulin à vent, conquérante, qui hérite du folklore bien ancré autour du moulin à eau, l'imaginaire du moulin mettant finalement en commun dans un même espace toutes les forces motrices utilisées (rivière, vent, mer⁴³). Ce qui se lit ici c'est l'inquiétude d'un clerc devant une révolution industrielle⁴⁴, d'un clerc breton, à une époque où s'implantent, plus tardivement qu'ailleurs, les moulins à vent, qui voit peut-être à Vannes le moulin de Rohan commencer à fonctionner, dans un bruit de tonnerre, avec effroi. La date de 1286 suggérée par le tremblement de terre de Vannes coïncide avec la mise en service possible du moulin de Rohan (près de Vannes), sur un terrain acquis en 1281.

D'autre part, à la Tour Ténébreuse, le texte explique la rotation par une cause, physique, un grand feu *d'errement* qui brûle dans une cuve et sort par quatre bouches. Comme à la Porte Noire, le *locus terribilis* est noyé de fumée. Cette fumée est puante parfois, elle cause des dommages écologiques : tous les environs de la Tour Ténébreuse sont *gastez*. Voilà qui rappelle qu'au Moyen Âge bien des activités artisanales, dans les cités, étaient très polluantes et que nombreuses sont alors les plaintes concernant les fumées⁴⁵. La fosse malodorante et son feu *d'errement* qui dégage une fumée offusquant la vue et sortant par quatre bouches évoquent peut-être plus précisément un moulin à tan. Les moulins à tan étaient en général hydrauliques. Le tan est constitué d'écorce de chêne moulue, que l'on fait macérer dans des cuves pour tanner les cuirs : l'eau, colorée par le tan, est noire, et elle est malodorante, à cause des peaux⁴⁶. Par ailleurs il n'est pas impossible que les multiples coups que reçoit Artus sans voir qui le frappe soient l'écho d'une autre innovation technique qui a frappé les esprits au moyen âge, le martinet : introduit dès le XI^e siècle, le martinet, sorte de marteau-pilon qui se meut mécaniquement et rapidement grâce à l'énergie hydraulique, promis à un bel avenir au XIX^e siècle, faisait un bruit d'enfer. La Tour Ténébreuse et la chambre de la Porte Noire seraient donc des *loci terribiles* qui empruntent des traits aux moulins médiévaux : à travers eux se devine l'inquiétude que suscitent le mouvement mécanique, la nouveauté, la pollution, déjà⁴⁷.

⁴¹ A la fin du Moyen Âge, on trouve au moins 34 moulins dans la région de Lamballe où a été édifié celui de Pommeret : voir LEGUAY, J. P. (2003), « Lamballe, une ville dynamique au Moyen âge, des origines au XVI^e siècle », *Mémoires de la société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, n° 81, 83.

⁴² Voir MENARD, Ph. (2002), « Moulins et meuniers dans la littérature médiévale », *Moulins et meuniers dans les campagnes européennes, actes de Flaran*, n° 21, Toulouse, 2002, 231. Comme le signale cet article, le moulin est présent en littérature, en particulier dans les fabliaux, mais les attestations romanesques sont rares, mis à part *Les Merveilles de Rigomer* (éd. W. Foerster et H. Breuer, Desden, 1915, v. 11939ss) : dans ce roman arthurien cependant le moulin n'est pas un *locus horribilis*.

⁴³ Le moulin à marée est bien implanté en Bretagne depuis le XII^e siècle.

⁴⁴ Voir GIMPEL, J. (1975), *La révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil.

⁴⁵ Voir LEGUAY, J.-P. (2011), *L'air et le vent au Moyen Âge*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 82ss.

⁴⁶ Les moulins à tan se sont répandus dès le XIII^e siècle : ce sont en général des moulins à eau, car le tannage nécessite de l'eau. La Tour Ténébreuse est animée par le vent et l'eau à la fois.

⁴⁷ Pour une approche comparable concernant l'horloge et les *loci terribiles* auxquels elle sert de matrice, voir FERLAMPIN-ACHER, C. (2012), « *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 », F. Pomel (éd.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 221-240.

Ce n'est cependant pas seulement l'aspect technique du moulin qui éclaire le sombre *locus terribilis*, mais aussi sa dimension sociale. A l'origine de l'enchantement de la Tour Ténébreuse se trouve un conflit entre le seigneur du moulin, Ysembart, le neveu du duc de Bigorre, un félon, et l'abbaye voisine, où vivent des moines blancs, des cisterciens. Comme le raconte un *valet* à Artus, Ysembart se rendit un jour de Pâques à l'abbaye et fut très mécontent que les moines n'aient pas quitté le service divin pour l'accueillir : il les punit par l'intermédiaire de son enchanteur qui plongea toute la région dans une obscurité qui dura six ans, jusqu'à l'arrivée d'Artus, qui rétablit la lumière en éteignant le feu *d'errement*. Rares sont les religieux dans *Artus* : ces cisterciens, en butte à un seigneur de peu de foi et orgueilleux, rappellent d'une part que les moines blancs ont souvent développé les moulins et les équipements hydrauliques sur leurs terres, du fait de l'obligation qui leur était faite d'être indépendants économiquement, et d'autre part les conflits qui, tout au long du Moyen Âge, ont éclaté entre seigneurs féodaux et abbayes, pour le malheur de la population, ici plongée dans la nuit. Les détails à portée sociologique ne sont pas fréquents dans *Artus* et ce conflit avec une abbaye que l'on ne reverra pas dans le récit contribue à ancrer le *locus terribilis* dans la réalité de l'ici-bas, nettement plus que dans l'au-delà. Le moulin, que le seigneur, par l'intermédiaire de son enchanteur, détourne de son usage normal, pénalisant les habitants alentour et provoquant la dévastation du pays, pourrait être une représentation imagée des conflits suscités par le moulin banal, entretenu par le seigneur en échange d'un monopole. Même si les références explicites au statut juridique du lieu manquent dans le texte, il semble bien que la dépendance du peuple et le pouvoir du seigneur quant à l'utilisation du moulin correspondent à une situation réelle.

Dans *Artus de Bretagne*, le *locus terribilis* n'est donc pas seulement un lieu commun rhétorique ou la pure expression de peurs intemporelles profondément inscrites dans l'homme, comme celle de la mort : il est aussi ancré dans la réalité historique, dans ces évolutions, génératrices de traumatismes, et dans ses accidents. Point n'est besoin d'attendre la science fiction pour que la modernité, la *noveleté*, l'inouï, inspire l'imaginaire des lieux de terreur. Dans *Artus* les mutations économiques, avec l'émergence des cités, qui rendent obsolète l'ordre féodal servant d'assise au roman de chevalerie, parviennent encore à être conjurées, canalisées, sous forme de *loci terribiles* dont le héros sort vainqueur : mais ce n'est que provisoire. Nous ne sommes pas loin de Cervantès, qui critiqua les romans de chevalerie en confrontant son héros à des moulins à vent et à des foulons mécaniques !

Cependant dans ce renouvellement qui le tire de l'au-delà vers l'ici-bas, le *locus terribilis* risque de perdre sa profondeur mythique. Ce n'est pourtant pas le cas dans *Artus* : la démythification du *locus horribilis* et son historicisation sont en effet compensées par sa folklorisation. Comme je l'ai montré ailleurs, l'auteur met en place un « faux » folklorique, inventant un héros restaurateur de lumière, protégé par Proserpine et ayant pour emblème le souci, la fleur qui suit le soleil : la restauration de la lumière dans les ténébreux *loci terribiles* est alors gonflée d'un sémantisme fort, qui lui permet d'échapper à l'anecdotique⁴⁸. De l'enfer banal et topique, nous sommes donc passés au four banal, tandis que se dessinait la silhouette d'un auteur, marqué par le tremblement de terre de Vannes de 1286 et confronté au développement des moulins, en particulier à vent, à la mécanisation, à la pollution, à la modernité.

⁴⁸ Voir FERLAMPIN-ACHER C. (2002), «D'un monde à l'autre... ».