

FLORIAN BESSON, VIVIANE GRIVEAU-GENEST
ET JULIE PILORGET (DIR.)

CRÉER

Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge



CRÉER



*Cultures et civilisations
médiévales*

collection dirigée par
Jacques Verger & Dominique Boutet

Fondée en 2001, *Questes* est une association interuniversitaire qui rassemble des jeunes chercheurs et chercheuses médiévistes, de toutes les disciplines : histoire, littérature, histoire de l'art, philologie, archéologie, philosophie...

En croisant les approches, elle entend promouvoir une vision transversale de la période médiévale, à la pointe de l'actualité de la recherche.

Elle organise deux à quatre séminaires thématiques par an –
et en publie les contributions dans la revue *Questes*
(<https://journals.openedition.org/questes/>) –,
et une journée d'étude tous les deux ans.

Dernières parutions de la série *Questes*

Ambedeus. *Une forme de la relation à l'autre au Moyen Âge*
Cécile Becchia, Marion Chaigne-Legouy & Laëtitia Tabard (dir.)

Intus et foris. *Une catégorie de la pensée médiévale ?*
Manuel Guay, Marie-Pascale Halary & Patrick Moran (dir.)

Rêves de pierre et de bois
Imaginer la construction au Moyen Âge
Clotilde Dauphant & Vanessa Obry (dir.)

Laver, monder, blanchir
Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval
Sophie Albert (dir.)

La Mort écrite
Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge
Estelle Doudet (dir.)

Florian Besson, Viviane Griveau-Genest et Julie Pilorget (dir.)

Créer

Créateurs, créations,
créatures au Moyen Âge

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
PARIS

Avec le concours de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général de la faculté
des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019

ISBN de la version papier : 979-10-231-0652-7

ISBN de la version numérique : 979-10-231-1172-9

ISBN des TAP numériques :

Prologue et Introduction : 979-10-231-1173-6

Chapitre de David Lemler : 979-10-231-1174-3

Chapitre de Florian Métral : 979-10-231-1175-0

Chapitre d'Anne-Lydie Dubois : 979-10-231-1176-7

Chapitre de Lucie Blanchard : 979-10-231-1177-4

Chapitre de Julie Marquer : 979-10-231-1178-1

Chapitre de Mélanie Lévêque-Fougère : 979-10-231-1179-8

Chapitre d'Anne Kucab : 979-10-231-1180-4

Chapitre de Sarah Delale : 979-10-231-1181-1

Chapitre d'Émilie Mineo : 979-10-231-1182-8

Chapitre de Vincent Deluz : 979-10-231-1183-5

Chapitre de Cândida Laner Rodrigues : 979-10-231-1184-2

Chapitre de Joanna Pavlevski-Malingre : 979-10-231-1185-9

Chapitre de Lucie Herbreteau : 979-10-231-1186-6

Chapitre d'Emanuele Arioli : 979-10-231-1187-3

Chapitre de Gwenaëlle Medici : 979-10-231-1188-0

Conclusion : 979-10-231-1189-7

Mise en page Gaëlle BACHY

d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

Adaptation numérique : Emmanuel Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

PROLOGUE

Réfléchir à la création au Moyen Âge nous invite, au premier regard, à inverser notre perspective. De manière globale, on récuse actuellement l'idée d'une création du monde, malgré un intérêt grandissant pour les thèses du créationnisme dans divers milieux, mais l'on s'accorde autour de la création artistique. Au Moyen Âge, au contraire, Dieu a créé le monde¹ et l'œuvre résulte d'un processus de type artisanal qui n'a rien d'une création : l'être humain peut toujours écrire des prologues ou des préfaces, inventer des machines ou peindre des fresques, il n'est pas créateur.

C'est bien évidemment blasphème que de parler au Moyen Âge de l'homme comme créateur. Un exemple tiré du roman néo-arthurien tardif en prose *Perceforest* nous le rappelle. Aroés est un enchanteur, marginal certes, mais humain : il est seigneur de la Roide Montaigne (qui deviendra l'Islande, c'est-à-dire l'Islande/Irlande), aux confins du monde, et par ses « enchantemens », il a ravi sa femme (héritière d'une nordique Isle Blanche) et subjugué son peuple, à qui il fait voir ses morts, tantôt dans un attrayant Paradis, tantôt dans un Enfer effrayant, au moyen d'un dispositif ingénieux, combinant magie et optique, avec le soutien de diables, qui finalement l'emporteront en Enfer². Se prétendant dieu, tuant sa femme pour épouser sa fille (dans un projet d'inceste qui se

1. Sur ce point, voir, dans ce volume, les chapitres de David Lemler, p. 47-56, et Florian Métral, p. 57-72.
2. *Perceforest. Troisième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, t. II, 1991, p. 81-129. Sur ce personnage d'Aroés, voir Jane H. Taylor, « Aroés the Enchanter: an Episode of the Roman de Perceforest and its Sources », *Medium Ævum*, 47, 1978, p. 30-39 ; Claude Roussel, « Le Paradis des rois païens », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 215-237 ; Michelle Szkilnik, « Aroés l'illusionniste (*Perceforest. Troisième partie*) », *Romania*, t. 113, 451-452, 1992, p. 441-465 ; Denyse Delcourt, « Magie, fiction et phantasme dans le *Roman de Perceforest* : pour une poétique de l'illusion au Moyen Âge », *The Romanic Review*, 85/2, 1994, p. 167-178 ; Denyse Delcourt, « The Laboratory of Fiction: Magic and Image in the *Roman de Perceforest* », *Medievalia et Humanistica*, t. 21, 1994, p. 17-31 et Denyse Delcourt, « Ironie, magie, théâtre : le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, t. 54, 2004, p. 33-57 ; ainsi que Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions in the « Roman de Perceforest »: Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007, en particulier p. 120 sq., ainsi que mes travaux : « *Perceforest* et ses déceptions baroques » dans Françoise Laurent et Francis Dubost (dir.), *Deceptio : mystifications, tromperies, illusion de l'Antiquité au xviii^e siècle*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry, 2000, p. 411-465, ainsi que *Perceforest et Zéphir: propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, *passim* et p. 255-262 et *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans en prose (xiii^e-xiv^e siècles)*, Paris, PUPS, 2002, p. 184-192.

fait passer pour sacré et pourrait parodier le mariage mystique de la Vierge³), modelé à la fois à partir du fameux Vieux de la Montagne des Assassins et par le Chosroés d'*Eracle*⁴, il n'est pas impossible qu'Aroés doive son nom à Averroès, dont on connaît l'influence au Moyen Âge à travers l'averroïsme controversé depuis le XIII^e siècle (comme en témoigne la condamnation d'Étienne Tempier en 1277), mais relancé par l'université de Paris au XIV^e siècle : l'un des points d'achoppement de la condamnation porte sur l'idée que Dieu agit toujours selon une nécessité interne de son essence, qui contredit les dogmes de la Création, de la Providence et de la liberté humaine⁵. Car tel est bien le problème : Aroés se prend pour un/le créateur. Il sera défait par Gadifer, fils de la Reine Fée, qui a offert à son fils un anneau le protégeant des enchantements et lui évitant ainsi d'être dupe des illusions de l'enchanteur. Dans l'épisode de la Roide Montagne sont ainsi opposés Aroés, le païen qui se prend pour Dieu, et Gadifer, qui croit au Dieu Souverain, dont le culte a été introduit par Perceforest et qui annonce le christianisme⁶.

8

Ce preux chevalier, dans ses invectives à l'enchanteur, ne cesse d'invoquer la Création et le vrai Créateur (I. III, t. II) : « Dieu Souverain, qui crea tout a son vouloir », « le Createur du ciel » ; « sa treshumble creature » (p. 100) ; il rappelle à Aroés qu'il n'est qu'une « creature subgette et homme mortel » (p. 111) ; il reproche à l'enchanteur d'avoir

« mis en oubly [son] Createur Souverain », lui qui n'est « fors une povre creature faite et composee des quatre elemens par la sapience du Souverain Createur, [qu'il a] mescogneu par l'art du deable, dont mauvairement [il est] deceu », avant d'ajouter « Et dois sçavoir que quant le Dieu Souverain fist et crea ton corps, il le composa tant foible et de tant povre matiere pour toy tenir en sbjection que de la seulle pointure d'un ver corrompu incontinent tu peus morir » (p. 110).

De fait, « sage » dans sa jeunesse, Aroés a été corrompu par l'étude et l'orgueil, comme le raconte sa fille :

Des son enfance il a esté le plus sage enchanteur que l'en sceut en ces parties. Et tant y estudia et aprint qu'il s'en esleva en sy grant orgueil qu'il en mist en oubliance le Souverain Dieu et maintint plainement qu'il estoit lui mesmes Dieu et que, s'il n'eust esté le Dieu tout-puissant il n'eust peu faire ce qu'il faisoit (p. 88).

3. Voir Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions*, op. cit., p. 121.

4. Sur ces modèles, voir Claude Roussel, « Le Paradis des rois païens », art. cit.

5. Voir Alain de Libera, *Averroès et l'averroïsme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.

6. Voir Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest. Origine. Composition. Caractères. Valeur et influence*, Genève/Lille, Droz/Giard, 1951.

Contraignant ses sujets à l'idolâtrie (« que vous le voeuillez aourer comme le Dieu Souverain », p. 89) et au polythéisme (il admet l'existence d'autres dieux et suppose, face aux pouvoirs de Gadifer, que lui aussi est un dieu⁷), Aroés résiste à la conversion au Dieu Souverain.

Cependant, dans le récit qui évoque les maléfices d'Aroés et dans la présentation qui est en faite par les divers personnages, y compris par Flamine, sa fille (comme le montre la périphrase citée ci-dessus, « faire ce qu'il faisoit »), ou par Aroés lui-même (à une exception près sur laquelle je reviendrai), jamais un terme de la famille de *créer* n'est employé : Aroés certes « deçoit », abuse les sens et la raison de ses sujets, il fait des mises en scène spectaculaires, mais, conformément à la doctrine augustinienne, il ne change que l'apparence des choses et ne crée pas. Cette absence du verbe *créer* dans les longs discours qu'Aroés tient à son peuple pour le convaincre de son pouvoir en dit long sur l'interdit qui plane sur la Création humaine : même un dévoyé comme Aroés n'ose pas franchir le pas.

Ce n'est qu'à la fin de l'épisode, au moment paroxystique de sa rencontre avec Gadifer, qu'Aroés commet le blasphème le plus absolu, quand, après que son adversaire lui a répondu qu'il n'était pas un dieu, il conclut : « Doncques estes vous créé de moy [...] et de moy vous vient le pouoir que vous avez, comme Souverain Dieu qui je suis » (p. 113). Le mot est prononcé : Aréos mourra, emporté en Enfer par les démons qu'il a convoqués.

Seul Dieu crée. Celui, parmi les humains, qui se prétend créateur n'est qu'un imposteur, victime de son savoir, de son avidité de pouvoir, et surtout de son amour de soi : Aroés se pense immortel (p. 98) et souhaite se « reproduire » avec sa fille. Car ce rival de Dieu en création est avant tout, non pas un « artiste », mais un savant, un « sage », poussé par l'orgueil (« telle science estoit convertie en mauvaises œuvres » p. 120). Plus que la *cupiditas sciendi*, c'est cependant l'avidité du pouvoir sur les hommes qui l'a poussé. Les qualités que sont la sagesse et la « subtivité » lui ont permis de progresser dans l'« art » des « enchantements » : il a accompli de faux miracles de guérison, qu'il célèbre dans des parodies de prêche. En cette fin de Moyen Âge où le Diable, l'hérésie, la magie, la sorcellerie occupent les esprits et les tribunaux, les modèles ne manquent pas à ce faux prophète et à ses « mauvaises decepcions » (p. 91). Il aurait pu, comme le regrette sa fille, mieux utiliser son savoir :

Elas! mon père, que vous est il advenu? Que avez-vous fait de la grant subtivité que le Dieu Souverain vous avoit donné? [...] Elas! enchantemens et

7. « Este vous dieu de aucun royaume comme moy? » Et Gadifer lui répond : « Je ne suis dieu non plus que toy, ainchois suis homme créé par le voloir du Souverain Dieu et n'ay quelque pouoir qui ne viengne de lui » (p. 112).

conjuremens, vous soiez maudis, quant en tel orgueil le feistes monter qu'il en a mescogneu son Createur, car se ne fust a vostre cause, encore eut il esté le plus sage homme du monde (p. 119).

Cette condamnation du savoir pourrait rejoindre la méfiance à l'égard de l'*engin*, des arts mécaniques qui imitent la nature par des machines, des automates, incarnée par exemple par Dédale ou Pygmalion⁸, à l'égard des fictions, littéraires ou non, mais Aroés ne « fabrique » pas d'imitation humaine à proprement parler : pire, plus scandaleusement, il « recrée » l'Enfer et le Paradis ainsi que les âmes qui s'y trouvent. De fait, la condamnation glisse de celle d'un *engin* particulièrement habile (qui combinerait savoir et savoir-faire) vers celle d'un *engin* et de ses « experymens » (p. 109) (qui provoquent des illusions d'optique et qui trompent les sens, la vue, l'odorat et l'ouïe en particulier), dans des mises en scène publiques grandioses : ce que propose Aroés, ce sont des mises en scène théâtrales et des discours qui sont à la fois des tirades et des prêches. À une époque où fleurissent les mystères, la représentation de l'Enfer et du Paradis par Aroés renvoie aux pratiques des fatistes⁹, ce qui tire notre savant

10

8. Sur Pygmalion, en particulier dans le *Roman de la Rose*, la bibliographie est pléthorique. Voir par exemple Daniel Poirion, « Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose » dans Raymond J. Cormier et Urban T. Holmes (dir.), *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, North Carolina University of North Carolina Press, 1970, p. 153-165 ; Roger Dragonetti, « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le Roman de la Rose », dans Georges Guntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger (dir.), *Orbis medievalis : Mélanges Reto Radulf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 89-111 et Roger Dragonetti, « Le "Singe de Nature" dans le Roman de la Rose », *Travaux de linguistique et de littérature*, 16/1, 1978, p. 149-160 ; Reiner Leushuis, « Pygmalion's Folly and the Author's Craft in Jean de Meun's Roman de la Rose », *Neophilologus*, 90/4, 2006, p. 521-533 ; Jean Wirth, « La statue de Pygmalion dans le Roman de la Rose et l'esthétique de la représentation » dans Leïla El-Wakil et al. (dir.), *Liber veritatis. Mélanges Marcel Roethlisberger*, Milano, Silvana Editoriale, 2007, p. 21-29 et Jean Wirth, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Le Cerf, 2008, en particulier p. 7-17, 117-128. Pour une approche plus générale, voir Joseph Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 et Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008. Dédale a été nettement moins étudié, peut-être parce que pour nous, modernes, il représente plus l'ingénieur que le créateur artistique, objet de tous les soins des études poétiques. Voir cependant mes articles « Icare, Dédale, Phaéton et Hélie : l'invention des ailes volantes dans *L'Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, *Le Roman de Brut* et *Perceforest* » dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 322-245 et « Dédale et Icare du XII^e au XV^e siècle : artifice et arts mécaniques au Moyen Âge » dans Timothée Picard et Élisabeth Lavezzi (dir.), *L'Artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 273-284, ainsi que, dans une perspective plus générale, Michèle Dancourt, *Dédale et Icare : métamorphose d'un mythe*, Paris, Éditions du CNRS, 2002. On notera que saint Augustin prend Dédale comme modèle du poète auteur de fiction (« la fable du vol de Dédale ne peut être vraie que s'il est faux que Dédale ait volé » [*Soliloquium*, II, X, 18 : voir l'analyse de Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1984, p. 13].
9. Voir mon article « *Perceforest* ou quand les diables font du théâtre dans un roman » dans Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), *Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 351-368.

(qui manipule à la fois des herbes et des dispositifs optiques et qui est à la fois opticien et chimiste pour parler le langage des sciences modernes) du côté de l'artiste.

Aroés, qui prend la pose en majesté sur son trône (p. 92) devant son public, n'est cependant pas un si mauvais imitateur de Dieu que cela. Sa mise en scène, sur le sommet d'une tour, elle-même dans la Roide Montaigne, a l'altitude qui convient à Dieu ; il œuvre dans un espace marqué par une circularité parfaite et divine : le palais, dans une « tour » (dont la rotondité peut être suggérée par les pratiques architecturales contemporaines aussi bien que par l'homonymie), est « tout ront », un « cercle de fer » en fait le tour, qui supporte les ampoules de verre responsables des illusions (p. 108) ; tout est lumière, musique célestes. Si Aroés est si bon imitateur, c'est qu'il sait que la Création est *ex nihilo* et que la matière, dont lui-même est fait et qu'il manipule, le dénonce comme imposteur : il s'entoure donc de musique et de lumières, moins pesamment matérielles que la terre. Dieu crée en effet à partir de rien, comme cela est explicité, plus encore que dans la Genèse, dans les Maccabées (II Mac., VII, 28 : « Je t'en conjure, mon enfant, regarde le ciel et la terre et vois tout ce qui est en eux, et sache que Dieu les a faits de rien et que la race des hommes est faite de la même manière »), et comme cela est défendu par saint Augustin, dans *La Genèse contre les manichéens* : Dieu ne serait pas tout-puissant s'il devait utiliser une matière qu'il n'aurait pas produite¹⁰. Mais Aroés se trompe : Dieu *ex nihilo* a créé la matière ; l'enchanteur, à partir de la matière (des herbes, de l'eau, des fioles, un cercle de fer, etc.), cherche à créer l'immatériel, des âmes. Sa création, *ad nihil*, inverse le processus créateur, tout comme il est un antéchrist (il n'est pas crucifié, mais peut *crucifier*, p. 106). Aroés est un être de chair, voué à la corruption et non à l'éternité, comme le lui a rappelé Gadifer, et il ne peut que travailler à partir de la matière, et non du *nihil*. C'est même ce qui le perd, car c'est *l'engin*, la machine qui sert à hisser les matières premières (les « herbes », les « pouldres » et « aucunes merveilleuses choses » p. 83) dont Aroés a besoin pour faire ses enchantements, qui apporte Gadifer dans l'île par ailleurs impénétrable. Grâce à ces ingrédients et à un dispositif, Aroés se met en scène comme créateur, et ce qu'il « crée », lumineux, musical, tend vers l'immatériel : ses victimes ne voient ni les fioles ni le cercle de fer. Lors de l'apparition du Paradis, elles ne perçoivent que des lumières, des transparences, des éclats, et entendent des sons mélodieux. Quelques notations parmi bien d'autres : « tant

10. Voir Paul Clavier, *Ex nihilo*, vol. 1, *L'introduction en philosophie du concept de création*, Paris, Hermann, 2011, p. 185, cité dans Joseph de Finance, « Remarques sur l'emploi des mots "créer" et "création" », *Les Études philosophiques*, 12/3, 1957, p. 69-72. Voir également Alexandra Roux, « De la création divine à la création humaine : approches théomorphiques de l'art », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 140/1, 2015, p. 57-77.

grant clarté que merveilles », « fin or resplendissant », « oïrent [...] toute matiere de instruments que c'estoit grant deduit a oïr », « resplendissans en clarté qu'ilz sambloient de in cristal », « si grant lumiere » ; tous pensent en voyant Aroés « qu'il n'estoit de œuvre terrienne » (p. 93). De l'Enfer on perçoit une « fumeë [...] puante de souffre » (p. 97)¹¹.

Créateur à rebours, *ad nihil* et non *ex nihilo*, Aroés est non un Dieu, mais une créature, comme le lui rappelle Gadifer :

Dont te vient telle outrecuidance et tel orgueil que tu en as mis en oubly ton Createur Souverain et en après la povreté de toy mesmes, qui ne es fors une povre creature faite et composee des quatre elemens par la sapience du Souverain Createur [...] ? Et dois sçavoir que quant le Dieu Souverain fist et crea ton corps, il le composita tant foible et de tant povre matiere pour toy tenir en subgection que de la seulle pointure d'un ver corrompu incontinent tu peus morir (p. 110).

12 Finalement, l'enchanteur sera emporté par des diables en Enfer : « et sambloit que tout le monde sy deust finer » (p. 116). Dans une scène de fin du monde, l'île, déjà rongée par la mer (ce qui explique son caractère abrupt « minee de la mer », p. 81) est engloutie, « fondue en enffer » (p. 119). À l'opposé de la création rêvée, Aroés provoque une fin du monde qui dissout la matière dans l'eau. Dieu cependant « ne vouloit point tout destruire » : une île toute plate, et déserte, apparaît, qui deviendra l'Irlande. La toute-puissance divine se trouve *in fine* réaffirmée.

Le destin d'Aroés et de son île illustre la difficulté à trouver un antonyme à *créer*. L'enchanteur, qui inverse, diaboliquement et perversément, le geste créateur de Dieu, disparaît, avec la Roide Montagne, dans la mer. Le mouvement inverse de la création *ex nihilo* serait un mouvement *ad nihil*, qui est ici métaphoriquement rendu par l'engloutissement dans l'eau, mais pour lequel il ne semble pas exister de verbe courant : « destruire », « planer » qu'utilise le texte disent certes le geste, mais en oblitèrent la radicalité. Ce sont les verbes *annihiler* et *annuler* qui conviendraient peut-être le mieux : ils sont issus tous deux du langage juridique entre la fin du XIII^e et le début du siècle suivant et sont attestés, si l'on en croit le DMF¹², en particulier chez Nicole Oresme et Jean Michel, comme antonymes de

11. On notera que la spiritualisation, la dématérialisation du Paradis est plus poussée et plus simple que celle de l'Enfer, au fond duquel on peut voir des corps torturés, rôtis, bouillis, pendus (p. 99). L'Enfer cependant n'est montré que pour décider le peuple à la « conversion » : par la suite, c'est le Paradis seul qui est promis et qui est montré à plusieurs reprises (p. 98) : ce que le public attend, ce sont non les corps torturés, mais les âmes.

12. *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 18 juin 2019], ATILF – CNRS & Université de Lorraine.

*créer ex nihilo*¹³. L'idée de création référée à l'homme achoppe donc sur la matière et sur la nécessité d'un processus. Si *creare* est à l'origine en latin un terme rustique, issu de la même racine que *crescere*, qui signifie « faire pousser, faire grandir, produire » et qui s'inscrit dans un processus temporel, la création *ex nihilo*, par l'immédiateté du Verbe, a bloqué les représentations de la Création comme mûrissement, gestation, engendrement¹⁴, processus : au contraire, l'homme fait, fabrique, au prix d'un processus, d'un travail, plongés dans le temps (à ce titre le pouvoir créateur de l'homme est la conséquence de la Création d'Adam et d'Ève). La préférence actuelle pour l'expression « processus créateur » plutôt que « création », lorsque l'on parle d'art, aurait pu convenir au Moyen Âge pour les œuvres humaines, quoique pour des raisons bien différentes.

Cependant s'il est clair que la création divine *ex nihilo* n'appartient qu'à Dieu et non à l'homme, qui crée à partir de la matière, l'emploi de cette notion de *matiere* dans le domaine de l'art ne va pas sans poser de problème et en particulier pour la littérature. Elle est souvent convoquée par la critique moderne, s'appuie majoritairement sur les emplois de Jean Bodel (qui séduit d'autant plus qu'il présente une ébauche de taxinomie, certainement survalorisée par la pulsion théorisante moderne souvent déçue par les textes en langue vernaculaire) et de Chrétien de Troyes :

N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
Cil de France sont voir de chascun jour aparant¹⁵

Del Chevalier de la Charrete
Comance Crestiens son livre ;
Matiere et san li done et livre
La contesse [...] ¹⁶.

13. Par exemple Nicole Oresme, *Traité de la sphère* ; Aristote, *Du Ciel et du Monde*, 1400-1420, Bibliothèque nationale de France (BNF), ms. français 565 : « Et par consequant, elle [matiere] seroit adnichilee et du tout anientie » ; Jean Michel, *Mystère de la Passion*, Paris, Étienne Jehannot et Le Petit Laurent, ca. 1494, fol. 11 : « Et plusieurs des choses créé[e]s Seront en fin anichillees Et toutes a neant reduytes ».

14. Voir Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986, p. 16 : « L'idée de création ne convient donc pas pour définir l'écriture littéraire. C'est une recreation. Comme la sexualité, telle que le Moyen Âge la comprend, il s'agit d'une reproduction, la création proprement dite appartenant à Dieu ».

15. Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 2 t., 1989, v. 6-11.

16. Chrétien de Troyes, *Lancelot dans Chrétien de Troyes. Romans*, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, 1994, v. 24-27.

Pourtant, la tripartition bodélienne pose problème, car elle est partielle et partielle : partielle, car elle doit être recontextualisée, au début d'une chanson de geste, en réaction peut-être à une matière nouvelle, concurrente, celle du Graal, en train de prendre de plus en plus d'importance ; partielle, car elle ne porte que sur la littérature narrative, dont elle ne décrit d'ailleurs pas la diversité. La notion de *matiere*, dont on peut constater l'omniprésence dans les textes, est donc difficile à définir en termes de poétique et de théorie littéraire¹⁷. Elle est néanmoins nécessaire, me semble-t-il, à l'émergence d'une littérature en langue vulgaire, désacralisée, profane : le poète ne saurait se prendre pour Dieu, il ne peut créer *ex nihilo*, et c'est en revendiquant une matière qu'il se pose en artisan, sans blasphème, humainement¹⁸. Si, dans les romans d'antiquité, par exemple, cette matière est identifiable (*L'Énéide* dans *Eneas*), bien que la revendication soit parfois contournée (Stace dans le *Roman de Thèbes*), si la poétique de la réécriture assure qu'il y a toujours un pré-texte au moins que pourrait désigner *matiere*, il n'en demeure pas moins que ce terme, souvent précédé du possessif *ma*, renvoie tout au long du Moyen Âge de plus en plus souvent à une poétique d'auteur, personnelle, proche de la création telle qu'on osera l'afficher à partir de la Renaissance. Son emploi, qui libère le poète du risque du blasphème dans un premier temps, finit par contribuer, paradoxalement, à la construction du poète créateur.

Cette notion de matière pose d'ailleurs d'autant plus problème que l'œuvre poétique, plus que la fresque ou la sculpture, travaille une matière dont la matérialité est incertaine, ce qui peut entretenir une certaine ambiguïté par rapport au *nihil* : le rapport à l'oralité¹⁹, toujours actif, la part du manuscrit (du parchemin, du papier, que l'on touche et que l'on sent) – voire des images²⁰ –, celle de l'imagination et de l'intellect, la lecture, tout cela fait que l'œuvre résulte d'un jeu complexe entre matériel et immatériel. Nous, qui avons l'impression de vivre une révolution avec la « dématérialisation », n'imaginons plus, à tort, ce qu'a été pour les auteurs et les lecteurs médiévaux la multiplication des manuscrits, le passage de l'orature à l'écriture, de la lecture collective, orale, à la lecture silencieuse, manuscrit en main, dans un mouvement, peut-être, de matérialisation de la littérature dont nous connaissons, aujourd'hui, une inversion.

17. Voir Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (dir.), *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

18. Il en va ainsi même dans la littérature religieuse, par exemple dans les chansons pieuses étudiées, dans ce volume, par Mélanie Lévêque-Fougère, p. 137-154.

19. Voir Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

20. Voir, dans ce volume, le chapitre de Lucie Blanchard, p. 93-115.

À côté de « matière », une autre notion est inévitable quand il s'agit de dessiner les contours de la « création » humaine au Moyen Âge : l'imitation. Dieu créa l'homme à son image (Gn, I, 27 ; II Cor., XI, 7). Sur le même principe d'imitation, l'homme crée l'œuvre. Si le sujet est vaste et dépasse largement mon propos, il est certain que le terme *image*, qui peut désigner aussi bien une création que le principe de celle-ci, est, dans sa polysémie, un repère important pour comprendre la « création » comme processus et comme résultat de celui-ci²¹. Néanmoins, ce principe d'imitation, qui pourrait limiter l'invention, mettant à contribution l'analogie et combinée au fait que l'imitation a toujours une part d'impureté, d'in-authenticité, par rapport au modèle, permet le foisonnement de la merveille et du monstre²².

Enfin, si la création divine, *ex nihilo*, s'exprime dans un jaillissement primordial, alors que la création humaine se montre travaillant une matière et reproduisant une *image*, deux traits me semblent contribuer à l'émergence d'une représentation de la production artistique comme création. D'une part, si l'artisan ne se détache que peu à peu de l'artiste²³, la revendication d'un *sen(s)*, à la fois signification et finalité, qui dépasse l'usage matériel, semble déjà opératoire : ce *sen*, qui dématérialise l'œuvre, contribue à l'anoblissement de celle-ci. Par ailleurs créer est nécessairement travailler une matière existante en imitant et donc en reproduisant ; l'acte créateur humain est dans l'itération : créer, c'est nécessairement recréer, de l'œuvre originale à sa reprise actuelle²⁴. Or ce terme *recréer* est passé en ancien français du sens de « ranimer » (qu'il avait déjà en latin) à celui de « réjouir », « reconforter », « délasser ». Par un heureux paradoxe (qui à nouveau nous rappelle que la création humaine tend à se représenter comme le double inverse de celle de Dieu), si Dieu se repose après avoir créé (repos de Dieu qui n'est pas sans poser de question, à saint Augustin par exemple dans *De la Genèse au sens littéral* IV, 8, 15), pour l'homme, la création, même si elle est *travail* (y compris au sens d'accouchement, comme chez Christine de Pizan²⁵), implique un temps suspendu qui est celui du loisir, qu'il s'agisse de la contemplation d'une œuvre figurée, de l'écoute d'une musique ou de la lecture d'un texte, qui tire l'homme hors de l'instant, du quotidien, de l'immédiat. Le descendant d'Adam et d'Ève, qui leur doit le

21. L'image peut être modèle ou mimétique. Voir par exemple, dans ce volume, le chapitre d'Anne-Lydie Dubois, p. 75-92.

22. Voir, dans ce volume, les chapitres de Cândida Laner Rodrigues (p. 239-246), Joanna Pavlevski-Malingre (p. 247-263) et Lucie Herbreteau sur les monstres (p. 265-281).

23. Sur ce point, voir dans ce volume, les chapitres de Julie Marquer (p. 119-136), Anne Kucab (p. 155-174), et Émilie Mineo (p. 195-214).

24. Voir, dans ce volume, les chapitres d'Emanuele Arioli (p. 285-293), et Gwenaëlle Medici (p. 295-304).

25. Sur cet auteur, la notion de *travail* et la temporalité de l'acte créateur, voir, dans ce volume, le chapitre de Sarah Delale, p. 177-194.

travail et l'enfantement, recrée, recrée et se recrée, ouvrant le temps du loisir, qui provisoirement lui permet d'échapper au châtement divin. À nouveau, la création confronte l'homme et Dieu.

16 On comprend l'engouement d'un groupe de jeunes chercheurs pour les commencements : le volume 27 de la revue *Questes* paru en 2014, qui portait sur « Naissances. Génération et création²⁶ », et sa mise en perspective avec le présent ouvrage, constituent finalement un diptyque, articulant nettement les rapports entre la génération et la création. *Créer. Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*, dans une perspective largement pluridisciplinaire, éclaire la diversité et en même temps l'homogénéité du questionnement sur la création au Moyen Âge. La très riche introduction (Élise Banjenec, Florian Besson, Julie Pilorget, Viviane Griveau-Genest) pose les cadres conceptuels, à partir de la création divine par le Verbe, du « faire », qui permet de décrire le paradigme humain, des représentations de la création poétique et de sa « feinte fidélité », de la complexe relation entre le créateur et ses créatures, des représentations du créateur humain, entre artiste et artisan, collectivité et individualité, et des créatures monstrueuses, qui constituèrent un défi théologique, philosophique, poétique et psychologique pour les médiévaux. Dans une première partie (« Au commencement, le Créateur ») deux articles questionnent la Création divine : David Lemler s'intéresse à la création du monde dans la philosophie juive médiévale et Florian Métral aux figurations de l'acte créateur dans l'iconographie du commencement du monde entre le IV^e et le XVI^e siècle. Une deuxième partie étudie l'homme comme créature, à travers Adam, prototype contribuant à l'élaboration d'un idéal éducatif au XIII^e siècle (Anne-Lydie Dubois), et les hybrides représentés dans les marges des manuscrits, qui proposent à l'homme un miroir (Lucie Blanchard). La partie suivante (« Ceux qui créent ») oriente le questionnement non vers le produit, mais vers le producteur : Julie Marquer se consacre aux « acteurs de la création architecturale mudéjare en Castille médiévale » et pose le problème du partage de la création entre commanditaires et artisans, Mélanie Lévêque-Fougère, analysant les chansons pieuses des trouvères, met en regard Dieu, Marie et le poète, Anne Kucab évalue les « coûts et conditions de la création à Rouen à la fin du XV^e siècle ». La quatrième partie « Pratiques de la création » s'interroge sur les traces du faire : Sarah Delale étudie les imbrications de la copie et de la composition chez Christine de Pizan, Émilie Mineo le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central, Vincent Deluz le coq automate de la première horloge astronomique de Strasbourg. Le monstre, aux marges de la création, est le sujet

26. *Questes*, 27 : « Naissances et générations », numéro sous la direction d'Émilie Deschelle et Céline Ménager, 2014.

des trois articles de la partie suivante : Cândida Laner Rodrigues s'intéresse à *Beowulf*, Joanna Pavlevski-Malingre à *Mélusine*, Lucie Herbreteau au dragon et à son évolution dans la littérature médiévale anglaise. La dernière partie « À la fin, la (re) création » aborde la question de notre approche, contemporaine, de la création médiévale, toute réception passant par une recréation, qu'il s'agisse d'un roman peut-être perdu, celui de *Séguirant* qui intéresse Emanuele Arioli, ou de la réactualisation de la littérature médiévale dans le théâtre contemporain, étudiée par Gwenaëlle Medici.

On comprend finalement que le questionnement sur l'origine appelle, en contrepoint, des interrogations sur la fin : d'où peut-être les recherches menées depuis par le groupe Questes sur « L'hiver »²⁷ et « Finir le Moyen Âge »²⁸. Dans l'entre-deux, l'actuel, lui aussi, peut être étonnamment problématique dans sa présence, paradoxale, dans les témoins du passé. Jeunes Questeurs, *carpe diem*.

Christine Ferlampin-Acher
Université Rennes 2, Institut universitaire de France

27. *Questes*, 34 : « L'Hiver », numéro sous la direction d'Anne Kucab et Élodie Pinel, 2016.

28. *Questes*, 33 : « Finir le Moyen Âge », numéro sous la direction de Pauline Guéna et Annabelle Marin, 2016.

INTRODUCTION

Élise Banjenec, université Paris-Sorbonne
Florian Besson, université Paris-Sorbonne
Viviane Griveau-Genest, université Paris Nanterre
Julie Pilorget, Sorbonne Université

PENSER LA CRÉATION

Commençons, comme il se doit, par le commencement.

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, et un vent de Dieu agitait la surface des eaux. Dieu dit alors « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et il la sépara des ténèbres. Il appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin. Ce fut le premier jour¹.

Cette phrase, ouvrant la Genèse, est peut-être l'une des plus connues de la Bible, et, par-là, l'une des plus connues du monde. Elle est pourtant profondément anormale. En effet, ce récit de la Création est détaché de tout. Dieu dit, et la lumière fut, Dieu dit, et il y eut une terre, Dieu dit, et l'homme fut à son image. Au cœur des trois monothéismes, on trouve la parole de Dieu, le Verbe – « au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu [...] Tout fut par lui et sans lui rien ne fut² », dit l'Évangile selon saint Jean, et le Coran renchérit : « Il décréta de faire sept cieus et révéla à chaque ciel sa fonction³ ». Or cette création par les mots détonne parmi les nombreux récits cosmogoniques que l'on connaît. En Mésopotamie, le monde est créé à partir du cadavre de Tiamat, la déesse mère ; dans l'Égypte antique, c'est en se

Les responsables de ce volume tiennent à remercier Élisabeth Crouzet-Pavan pour son soutien constant.

1. *La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Le Cerf, 1998 : Gn, 1, 1, p. 37.
2. *Ibid.* : Jn, 1, 1 : 3, p. 1817. Voir Fabrizio Amerini (dir.), « *In principio erat Verbum* ». *Philosophy and Theology in the Commentaries on the Gospel of John (I-IV Centuries)*, Münster, Achendorff Verlag, 2014.
3. *Le Coran*, trad. A. F. I. de Biberstein Kazimirski, Paris, Points, 2010, sourate 41, v. 11, p. 409.

masturbant et en crachant que Ré crée les autres dieux, qui à leur tour créent le monde ; chez les Cherokee, c'est Dayuni, la petite fille de Castor, qui crée le monde à partir de boue qu'elle est allée chercher au fond de l'océan primordial ; chez les Mongols, Tangri, l'oie blanche, plante une graine qui devient l'arbre-monde, dans les branches duquel bourgeonne la vie. On pourrait accumuler les exemples : partout, il y a matière, matériaux, formes, effort⁴.

20 Rien de tel dans nos monothéismes, qui, au Moyen Âge, façonnent les systèmes politiques et sociaux autant que les mentalités. Ni sueur ni sang, ni sperme ni salive, ni boue ni combat : simplement les mots de Dieu. Le Dieu médiéval n'est pas un architecte, un horloger, un potier, ou un maçon ; tout au plus pourrait-il s'assimiler, comme le note Nicolas de Cues dans son *Dialogue de l'idiot*, à un souffleur de verre⁵ : s'il crée, ce n'est que par son souffle, ici articulé et pas seulement expiré. La Création est dès lors entièrement désincarnée, détachée de tout matériau, littéralement immatérielle, et ce faisant rendue à la fois plus difficile à penser – et à représenter – et plus stimulante. Est-ce un hasard si les trois grands monothéismes qui inscrivent au cœur de leur cosmogonie la parole divine sont des religions du Livre ? Si l'on retrouve, au cœur des civilisations médiévales, une même fascination pour le langage, pour les mots, pour la langue, si bien mise en valeur par Paul Zumthor⁶ puis par Benoît Grévin⁷ ?

Dieu crée par les mots, c'est-à-dire que Dieu crée seul, sans matière préexistante sur laquelle travailler. Entièrement verbale, la Création est dès lors absolue ; c'est une véritable création *ex nihilo*, à partir de rien, hors du temps et hors des lieux : « ce n'est pas dans l'univers que tu as fait l'univers, car il n'était pas en tant que lieu où il pût être, avant qu'il ne fût fait pour être », écrit saint Augustin⁸. Créer, c'est faire passer du non-être à l'être, sur le mode de l'arrachement. Dieu est donc totalement transcendantal, car il crée à partir de rien, même pas à partir d'une idée ou d'un modèle : Guillaume d'Auxerre le formule ainsi dans sa *Summa Aurea* : « Dieu n'a pas eu de modèle autre que lui-même, à

4. David Adams Leeming et Margaret Adams Leeming, *A Dictionary of Creation Myths*, Oxford, Oxford University Press, 1995 ; Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la Création*, Reims, ÉPURE, 2015.

5. Nicolas de Cues, *Dialogues de l'idiot. Sur la sagesse et l'esprit*, trad. Hervé Pasqua, Paris, PUF, 2011, p. 207 : « vouloir et exécuter coïncident dans la toute-puissance, comme pour ainsi dire quand le verrier fait un verre. Il souffle de l'air, qui exécute sa volonté, dans lequel se trouvent son verbe ou son concept et sa puissance » (« *nam velie cum exsequi in omnipotentia coincidunt. Quasi ut dum vitrificator vitrum facit. Nam insufflat spiritum, qui exsequitur voluntatem eius, in quo spiritu est verbum seu conceptus et potentia* »).

6. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

7. Benoît Grévin, *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil, 2012.

8. Augustin, *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1969 : vol. 2, *Livres IX-XIII*, liv. XI, 5, 7, p. 301-302 : « *neque in universo mundo factisi universum mundum, quia non erat, ubi fieret, antequam fieret, ut esset* » [traduction revue].

l'imitation duquel il ait fait le monde sensible, mais il n'a eu que lui seul pour modèle, lui qui se connaissait lui-même, seul et par lui-même, et qui connaissait par lui-même de toute éternité les choses qu'il devrait faire⁹ ». En affirmant ainsi l'absence de modèle, la philosophie médiévale rompt ici avec la tradition platonicienne¹⁰. Du coup, puisqu'elle est entièrement divine, la création est aussi parfaite, entièrement harmonieuse, harmonique même¹¹. Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere soulignent ainsi le lien profond qui existe entre la musique et la création, dans l'héritage de la théorie pythagoricienne de la musique des sphères. Pensons à Tolkien qui décrit, dans *Le Silmarillion*, une création du monde d'Arda par le seul pouvoir des chants d'Eru¹²...

Originale, la Création est aussi originelle : elle marque le début du monde, le début de l'histoire. Et bientôt l'homme entre en scène : lorsque Dieu demande à Adam de nommer les animaux, les mots de l'homme viennent relayer la parole divine. Le geste de Dieu devient la geste des hommes. En nommant les créatures, l'homme prend immédiatement sa place ambiguë dans ce cosmos encore jeune : il est au-dessus de toutes les créatures – Iblis d'ailleurs refuse de s'incliner devant lui, et est chassé du Paradis pour cette raison¹³ –, mais en dessous du Créateur. Place ambiguë, donc, et les médiévaux en ont bien conscience : dans le *Commentaire sur l'Isagoge de Porphyre* de Robertus Anglicus, maître ès arts parisien, la première phrase est significativement « *si homo est finis universalis creature* », « si l'homme est la fin de l'universelle création¹⁴ ». L'homme est la fin de la création, au sens d'accomplissement, de perfection. Mais si la création est terminée, que reste-t-il à l'homme ?

La Création divine ne cesse de fasciner l'homme médiéval, pour qui créer, c'est toujours, au moins en partie, refaire le geste divin. *Créer* : le mot qui articule les communications de cet ouvrage est lâché. Qu'est-ce que créer ? Créer, c'est faire, refaire, ajouter au monde : enfanter se dit significativement procréer. Créer, pour l'homme du Moyen Âge, c'est à la fois tirer du néant, acte qui n'appartient qu'à Dieu, et ordonner l'existant : le Verbe de Dieu est formulé à l'impératif. Le Coran dit, pour conclure la sourate citée *supra* : « tel est l'ordre établi par le

9. Guillaume d'Auxerre, *Summa Aurea*, éd. Jean Ribaillier, Paris, CNRS éditions, 1982, vol. 2, traité I, chap. 1, p. 12 : « *Deus enim non habuit aliquod exemplar aliud a se, ad cuius imitationem faceret mundum sensibilem, set se solum habuit exemplar, qui e solo et per se cognoscebat ab eterno res fiendas a se* ».
10. Olivier Boulnois, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64 : « La création », numéro sous la direction de François Flahault et Jean-Marie Schaeffer, 1997, p. 55-76.
11. Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales*, 66 : « Harmonie, disharmonie », numéro sous la direction de Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere, 2014, p. 7-24.
12. Léo Carruthers, *Tolkien et la religion. Comme une lampe invisible*, Paris, PUPS, 2016.
13. *Le Coran*, *op. cit.*, sourate II, v. 32, p. 38.
14. Traduction et analyse dans David Piché, *Le Problème des universaux à la faculté des arts de Paris entre 1230 et 1260*, Paris, Vrin, 2005, p. 265.

Puissant ». Créer, c'est non seulement mettre en ordre, mais aussi donner un ordre : le Moyen Âge est l'époque qui a le mieux pensé le lien fondamental entre la création et le pouvoir, entre l'*auctor* et l'*auctoritas*¹⁵.

22 D'où la sérieuse question théologique qui ne cesse d'être posée : l'homme, créature, peut-il créer sans usurper le rôle de son créateur ? Comment l'homme, pécheur, peut-il s'essayer à la création ? Si créer revient à donner un ordre au monde, n'est-ce pas défier Dieu ? En islam, cette idée amène à l'interdiction des représentations figurées, et, plus généralement, à une sérieuse méfiance envers les artistes, qu'on retrouve exprimée dans plusieurs hadiths : « Ceux que Dieu punira le plus sévèrement au jour du Jugement sont ceux qui imitent les créations de Dieu¹⁶ ». Dans cette condamnation de l'acte artistique s'entend évidemment des échos de l'interdiction des images, bien ancrée dans les monothéismes : « Tu ne te feras point d'image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, en dessous de la terre¹⁷ ». Traversant le monde, la Parole de Dieu, délivrée directement à Moïse, énonce le grand interdit : ne rien faire qui ressemble. Représenter Dieu, c'est l'ancrer dans la matière ; imiter ses œuvres, c'est faire preuve d'orgueil et d'impiété. Bref, créer, c'est se prendre pour Dieu. La supériorité divine est donc, au moins en partie, ancrée dans sa capacité à créer. Comme il est écrit dans le Coran, « celui qui crée sera-t-il semblable à celui qui ne crée rien ?¹⁸ ».

L'homme peut-il créer ? La question, que l'on retrouve au cœur de la théologie scolastique occidentale, est d'abord théorique : elle amène souvent à conclure que l'homme ne peut que manipuler l'existant, sans pouvoir véritablement créer. La philosophie médiévale rejoint ici la philosophie grecque antique qui, à la suite de la réflexion platonicienne sur la *mimesis* et la *poiesis*, développée notamment aux livres III et X de *La République*, affirme que l'artiste n'est pas un créateur. Mais cette réponse a de sérieuses conséquences : les cultures médiévales valorisent de ce fait davantage la transmission et la répétition que l'invention, même si elles ne sont pas, tant s'en faut, ces cultures fossilisées, tournées vers le passé, qu'on a trop longtemps voulu voir¹⁹. Reste que, effectivement, l'acte

15. Sur ces thèmes, et dans une perspective plus centrée sur l'histoire intellectuelle, voir Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des chartes, 2001. On lira aussi Joseph Morsel, *L'histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat... Réflexions sur les finalités de l'histoire du Moyen Âge destinées à une société dans laquelle même les étudiants d'histoire s'interrogent*, Paris, LAMOP, 2007.

16. Ibn Hanbal, cité dans Gilbert Beaugé et Jean-François Clément, *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 17.

17. *La Bible de Jérusalem*, op. cit. : Ex., xx, 4, p. 132.

18. *Le Coran*, op. cit. : sourate XVI, v. 17, p. 234.

19. Voir par exemple Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, 1978, p. 61 : « La pensée médiévale déteste l'invention [...] C'est que l'homme de ce temps est un homme

créateur fait peur, car il donne le vertige : on préfère, dès lors, les jeux subtils de la mémoire, mis en valeur par Mary Carruthers²⁰. Le goût du Moyen Âge pour la tradition ne doit pas être compris comme un immobilisme, mais comme une profonde fascination pour la perfection de la création divine. N'est-ce pas ce que chante François d'Assise dans son si beau *Cantique de Frère Soleil*²¹? Mais chanter les louanges du créateur en clamant son amour de la création ne peut suffire.

Comment concilier la perfection de la création divine et la possibilité d'une création humaine? À cette question taraudante, les philosophes médiévaux répondent en l'inscrivant au cœur de la nature humaine. C'est ce qu'affirme Nicolas de Cues :

Hermès Trismégiste dit que l'homme est un second Dieu. Car, de même que Dieu est le créateur des êtres réels et des formes naturelles, de même l'homme est le créateur des êtres de raison et des formes de l'art. [...] Pour cette raison, l'homme a un intellect qui est, dans l'acte de créer, la similitude de l'intellect divin²².

De l'homme pensé comme un être enfermé dans une création finie puisque parfaite à un homme « second Dieu », qui n'est jamais aussi proche de la divinité que lorsqu'il crée : il y a, derrière cette évolution, une longue histoire intellectuelle que l'on ne peut pas retracer ici, et qui accompagne à la fois le questionnement sur l'individu et l'émergence de la figure de l'artiste, problématiques inscrites au cœur de ce volume. Si l'homme est à l'image de Dieu, ce n'est pas parce qu'il lui ressemble, mais parce que, comme lui, il peut créer, il veut créer, que, comme chez Dieu, son verbe correspond à son vouloir, et que cette volonté a une puissance créative – ce que Nicolas de Cues appelle une force séminale, *vis seminale*²³. L'homme n'a dès lors plus besoin de tirer du néant pour s'affirmer comme créateur : sa création est à l'image de celle de Dieu, une création de mots, de verbes, de paroles. La force de l'esprit humain, c'est qu'il peut devenir lui-même origine, origine d'idées nouvelles, voire de nouvelles idées – « de jour

de grande vie et que le calcul n'est pas son fort : imaginaire, emporté et fiévreux, bourré de passion à en crever, faible devant ses désirs ».

20. Mary Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002.
21. Jacques Dalarun, *Le Cantique de Frère Soleil. François d'Assise réconcilié*, Paris, Alma, 2014.
22. Nicolas de Cues, *Le Traité du béryl*, trad. Maude Corrieras, Paris, Ipagine, 2012, p. 18-19, § 7 : « *Hermetem Trismegistum dicere hominem esse secundum deum. Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et artificialium [...] Ideo homo habet intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando* ».
23. Nicolas de Cues, *Dialogues de l'idiot. Sur la sagesse et l'esprit*, op. cit., p. 133. Voir Frédéric Vengeon, « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues », *Revue d'histoire des sciences*, 59/2, 2006, p. 219-243.

en jour et de plus en plus croissent les engins des hommes et renouvellent les manières de faire, et ainsi viennent les nouveautés », écrit l'auteur du *Jouvencel*²⁴. Ce qu'il s'agit d'imiter, ce n'est pas la création divine, en effet insurpassable, mais la créativité divine. Créer, c'est donc, pour finir, rajouter du sens²⁵ : lorsqu'on joue une pièce de théâtre, on dit significativement qu'on la « crée » ou qu'on l'« interprète ». Créer, pour l'homme, c'est donc interpréter, donner du sens au monde.

24

Dès lors l'aporie entre un Dieu créateur et un homme créature s'évanouit d'elle-même : *creatura creator*, écrit Nicolas de Cues²⁶. Si l'homme est plus qu'une simple créature, c'est précisément parce qu'il se pose la question. Ce qui le différencie des animaux, c'est son entendement, sa capacité de comprendre le monde. C'est en s'interrogeant sur le monde, sur le sens de la vie, sur les intentions de Dieu que l'homme fait marcher son esprit créateur : c'est ainsi qu'il met en ordre le monde, c'est ainsi qu'il ajoute de nouvelles choses. Non seulement la création humaine est reconnue comme légitime, mais elle est encouragée : en créant, par la double puissance de sa volonté et de ses mots, l'homme se rattache à Dieu. C'est pourquoi saint Thomas peut définir la création comme une relation²⁷. Créer, c'est se rattacher à Dieu, c'est tisser des liens, entre le passé et le futur, la tradition et l'invention. Et si on se rappelle que religion tire son origine étymologique de « relier²⁸ », on comprend mieux le lien fondamental entre création et croyance, manifesté au plus haut point par l'espagnol, où *crear* veut dire créer, et *creer* croire. Croire, au Moyen Âge, c'est créer, et créer, c'est croire. Dans des mondes qui placent la croyance au cœur des identités sociales et politiques, l'acte créateur prend donc une place particulière.

Ce que nous dit le Moyen Âge, c'est qu'il n'est nul besoin d'être un demiurge tirant tout du néant absolu pour être créateur : il suffit de réfléchir, et de parler. Comment ne pas être séduit par cette image ?

24. Jean de Bueil, *Le Jouvencel*, éd. L. Lecestre, Paris, Renouard, 1887, t. I, « Prologue », p. 17.

25. Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 43 : « si, en outre, les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte. Tous les procédés de construction du monde que j'ai discutés entrent dans la connaissance. Percevoir un mouvement, nous l'avons vu, c'est souvent le produire. Découvrir des lois implique de les rédiger. Reconnaître des motifs consiste surtout à les inventer et les appliquer. Compréhension et création vont ensemble ».

26. Nicolas de Cues, *Le Traité du béryl*, op. cit., p. 30-31, § 16.

27. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, trad. Aimon-Marie Roguet, Paris, Le Cerf, 1984, vol. 1, question 45, art. 3, § 3, p. 475 : « aussi faut-il que dans la créature la création ne soit pas autre chose qu'une relation au Créateur ».

28. La racine latine *leg** est en effet associée au sémantisme de « relier » d'où une interprétation étymologique, et ce dès le Moyen Âge, de la religion comme « activité qui relie les hommes ». La racine *leg** comporte toutefois d'autres traits de signification dont « le choix, l'élection ». On a pu en déduire une lecture plus moderne d'un sens étymologique de *religio* comme « ce qui élit », et ce notamment en lien avec les cultes à mystère antiques.

Del Chevalier de la charrette
 Commance Crestiens son livre.
 Matiere li done et livre
 La contesse, et il s'antremet
 Fors sa paine et s'atancion²⁹.

Ainsi, d'époque en époque, le *faire* de la création a été appréhendé et exploré avec un bonheur tout particulier par le champ de la parole et du discours intellectuel au travers de représentations idéales, de symboles et de théorisations qui interrogeaient le mystère de la puissance créatrice humaine. Pourtant, d'un point de vue chronologique, *créer* renvoie d'abord à une réalisation singulière et à un ensemble d'actes concrets évoqués ici avec une rare précision par Chrétien de Troyes. Ils sont par ailleurs tributaires d'outils qui les rendent possibles et plus largement de conditions matérielles déterminées par une structure sociale : c'est donc un ensemble complexe qui donne son cadre et son sens au *faire*. Les traces matérielles témoignant de la créativité médiévale, écritures, manuscrits, peintures, constructions, émaux, nous sont parvenus en nombre conséquent ; elles restent pourtant délicates à interpréter, l'objet ou le texte dérochant *in fine* les arcanes de sa fabrication. Ainsi, comment crée-t-on au Moyen Âge, quels actes met-on en œuvre ? Et surtout comment pense-t-on ce processus ? La question mérite d'être posée à nouveaux frais tant elle reste ouverte, discours théoriques et pratiques effectives s'occultant réciproquement en une circularité qui déroutent la recherche.

Créer au Moyen Âge dans le domaine des lettres n'implique pas d'abord, comme à la période moderne, de faire œuvre d'auteur ou d'écrivain à rebours de ce que laisse accroître notre exemple liminaire. En effet, de l'autorité³⁰ à

29. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, dans Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons* ; avec, en appendice, *Philomena*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochotèque. Classiques modernes », 1994, v. 24-29, p. 501.

30. Pour une mise au point sur la généalogie lexicale de l'auteur médiéval on consultera pour le versant latin l'article de référence de Marie-Dominique Chenu, « Auctor, Actor, Autor », *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 3, 1927, p. 81-86, et, pour le versant français, on pourra entre autres se reporter à l'ouvrage collectif de Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde francobourguignon et leur héritage en France au xv^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 91 sq. Si dans le premier cas l'*auctor* est celui qui augmente (du latin *augere*) une matière théorique préexistante, dans le second le « facteur » est d'abord un artisan de la langue. Si dans les deux cas l'acte créateur n'est pas thématiquement tel, il est à noter que les deux langues n'adoptent pas la même perspective ni les mêmes schémas théoriques : la langue latine, tributaire de la culture savante et rhétorique met l'accent sur les textes antérieurs et les *auctoritates* qui les garantissent tandis que la langue romane, davantage héritière dans sa réflexion des cadres de la lyrique, reconduit le paradigme de la *troveüre*. Sur l'évolution de la pensée de l'*auctoritas* en lien avec l'étude des auteurs antiques, on consultera Alastair Minnis et Ian Johnson (dir.), *The Cambridge History*

l'auctorialité³¹, en passant par la subjectivité³², la genèse médiévale de ces figures est longue, et les postures littéraires comme les gestes créateurs qui leur sont associés n'existent bien souvent qu'en pointillés. De la même manière, l'acte de créer, privilège d'abord divin, est rarement thématiqué pour lui-même et, le plus souvent, c'est par la médiation d'autres images et d'autres schémas de pensée³³ qu'est posée cette question. Enfin, en dernier recours c'est la notion même d'œuvre qui est problématique et qui fait échapper la création médiévale aux catégories modernes : la *mouvance*³⁴ qui caractérise les textes déjoue toute aspiration à la clôture et renvoie en écho aux paradigmes post-modernes de l'œuvre ouverte³⁵.

L'acte de créer au Moyen Âge se décline donc selon des catégories propres qu'évoque Chrétien de Troyes ; ainsi la *matiere* qui préexiste au geste³⁶. C'est ce donné préalable aux contours parfois mouvants – empruntant à la fois à l'écrit et à l'oral³⁷ – qui fournit au geste créateur son premier matériau, celui de la

of *Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, t. II, *The Middle Ages*, p. 145-238. On pourra également, en guise de mise en perspective sur une périodisation plus longue, se reporter à l'article de référence de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et Écrits (1954-1988)*, Paris Gallimard, 1994, t. I : 1954-1969, p. 817-849. On pourra enfin élargir la question à partir des approches plus concrètes de l'ouvrage sous la direction de Michel Zimmermann : *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, op. cit.

31. Sur la question tardive de l'auctorialité, voir Jean-Claude Mühlethaler, Jérôme Meizoz et Delphine Burghgraeve (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne* (voir : « Avant-propos » [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, consulté le 27 mars 2019]).
32. Sur cette question interne au texte à la différence des notions d'auteur et d'écrivain, voir Michel Zink, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
33. Sur ces schémas de pensée et sur l'élaboration de la métaphore, aujourd'hui usuelle de « création artistique », voir la mise au point de Jean-Yves Tilliette, dans *Des mots à la parole, une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 57 sq. Pour une approche philosophique faisant le point sur les notions d'esthétique au regard des pratiques artistiques médiévales, voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVI^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 333-362.
34. Nous renvoyons à l'ouvrage de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.
35. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points – Essais », 2015.
36. Sur la matière, voir le préambule de l'ouvrage de Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2000, qui a nourri notre réflexion. Notons qu'on y trouvera un élément théorique important, et que nous n'évoquerons pas dans le cadre de la présente réflexion, à savoir la possibilité d'une articulation théorique entre matière médiévale et genres littéraires dans la continuité des travaux de Hans Robert Jauss pour le *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters*.
37. Sur le rôle symbolique de l'oralité dans la culture et les lettres médiévales on se reportera en premier lieu aux travaux de Paul Zumthor, notamment dans *La Lettre et la voix*, op. cit., ainsi que, plus largement, dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972. On pourra en outre élargir la perspective à des considérations moins esthétiques avec l'approche anthropologique de Brian Stock, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

pâte de l'imaginaire. Matière arthurienne, tristanienne, renardienne ou matière de Rome³⁸ : ces domaines fournissent ainsi à l'écriture un ancrage fort qui est d'abord symbolique, mais aussi pragmatique. Car ces affiliations charrient avec elles des références géographiques, un personnel romanesque, un style spécifique, *stylus*³⁹, et plus largement tout un ensemble de *topoi* qui structurent et construisent le texte à venir. En effet, dans le domaine tout immatériel des lettres les références à la matière qui balisent le seuil des textes ont une valeur d'abord performative comme ici chez Marie de France :

Ki de bone matire traite,
mult li peise, se n'est bien faite. [...]
Les contes que jo sai verais,
dunt li Bretun unt fait les lais
vos conterai assez briefment⁴⁰.

À quels textes sources, contes ou lais, Marie de France fait-elle allusion ? La question, héritée de l'approche philologique de la médiévistique, peut être partiellement dépassée : seul compte, dans la logique du discours en train de s'inventer, le geste inaugural de celui ou celle qui écrit et qui revendique son inscription dans une lignée littéraire.

La *matiere* n'est pourtant pas seulement un stock de *topoi* qui alimente l'écriture et lui permet d'être reconnue dans une logique d'affiliation culturelle : elle est tout autant porteuse de valeurs. Ainsi, chaque *matiere* apparaît comme un miroir tendu où la société médiévale – du moins certains groupes sociaux qui en sont les acteurs et les destinataires – se représente et se déchiffre sur une scène idéale. Certes, à partir du XII^e siècle, l'aristocratie est le principal groupe qui se saisit à cette fin de la littérature⁴¹ ; pourtant de la matière arthurienne à la matière antique, les considérations et les discours diffèrent. En effet, l'ensemble

38. Sur ce concept de matière, ses limites et ses extensions, voir Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (dir.), *Matières à débat. La Notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

39. Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures*, op. cit., p. 17 sq.

40. « Guigemar », *Lais de Marie de France*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1990, v. 1-2, 19-21, p. 26.

41. Voir, pour une approche historique large de la question, Ruedi Imbach et Catherine Köenig-Pralong, *Le Défi laïque. Existe-t-il une philosophie de laïcs au Moyen Âge ?* Paris, Vrin, 2013. Sur la littérature arthurienne, voir Amaury Chauou, *L'Idéologie Plantagenêt : royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt, XII^e-XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. Sur la matière antique, voir Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik (dir.), *Conter de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006. Concernant la dimension idéologique de la matière antique, voir Francine Mora-Lebrun, « Metre en romanz ». *Les romans d'Antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2008, chap. 2 : « La *translatio imperii*, une réflexion historique et politique sous-jacente », p. 223-287.

de la littérature courtoise met surtout l'accent sur les valeurs nobiliaires en tentant *in fine* de proposer une construction spirituelle capable de rivaliser avec la culture chrétienne que met en place l'Église de la réforme grégorienne. À l'inverse, la matière antique propose plutôt un mythe des origines et un discours politique pour l'Occident chrétien pour accréditer les prétentions temporelles de telle ou telle puissance.

28

Porteuse de discours axiologiques spécifiques, chaque matière que travaille l'auteur médiéval est enfin lourde de dynamiques précises qui orientent, à la manière de la densité d'un matériau, le geste de l'invention littéraire. La littérature dite de Bretagne puise ainsi dans un héritage travaillé par les traditions folkloriques antérieures au christianisme, riches d'une géographie mythique et de motifs merveilleux. Créer revient ici d'abord à jouer de façon virtuose sur le commun et le connu. Sans doute d'ailleurs n'est-il pas anodin que cette écriture topique ne garde pas toujours trace d'un auteur précis : la stéréotypie affecte en effet toutes les dimensions du texte, son contenu mais aussi son émetteur. À l'inverse, la perception plus savante de la matière de Rome induit chez les clercs-auteurs une posture qui valorise plutôt, du moins en apparence, la fidélité exacte à un corpus textuel de référence hérité de la culture antique qui prévaut. Certains textes manifestent une fidélité réelle à une source bien identifiée et mettent en jeu une écriture proprement intertextuelle qui navigue entre traduction, palimpseste et réécriture⁴². Pourtant, la référence à la source antique reste avant tout une posture littéraire qui renvoie surtout à la scénographie du texte lui-même. Ainsi, si la nature de la culture qui sous-tend le *conte* allégué ou la *source* invoquée diffère beaucoup, le premier renvoyant à un imaginaire plus folklorique, l'autre à une culture lettrée, les procédés que l'un et l'autre mettent en jeu se recoupent comme autant de mises en scènes textuelles de la création.

Feinte fidélité à une source nommée, reprise topique d'un conte anonyme : le travail que permet la matière biblique pour l'écriture spirituelle s'inscrit entre ces deux logiques, faisant de l'invention médiévale comme un *continuum* fluide. Peut-on d'ailleurs parler de matière pour le texte sacré central du Moyen Âge occidental ? La Bible reste dans tous les cas un matériau textuel incontournable tant pour les pratiques scolaires que pour la *lectio* monastique⁴³, les sermons et le théâtre. Certes ces pratiques n'ont pas toujours vocation à déboucher sur un texte. Bien plus, le message biblique, perçu aussi comme vérité à la fois historique

42. Phillipe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, 1999.

43. Sur l'inspiration issue de la *lectio* monastique, entre rumination et mémoire, voir l'ouvrage de Dom Jean Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Le Cerf, 1963.

et transcendante, récuse *a priori* l'invention narrative et les jeux fictionnels de la *fable*⁴⁴. Pourtant, cette dimension hyper-topique n'exclut pas une modeste créativité humaine en marge du verbe créateur divin : les lacunes de l'Écriture ainsi que la logique du christianisme qui se pense comme actualisation des textes autorisent l'invention spirituelle. La production spirituelle⁴⁵, les récits exemplaires⁴⁶, le théâtre⁴⁷ offrent ainsi de nombreux exemples d'exploitation des blancs de l'histoire sainte pour produire des récits oscillant entre édification et divertissement. Ici, la dimension topique de la matière lexicale ou narrative devient l'indice dans l'écriture de la configuration maximale de l'homme et de son discours aux représentations divines.

Les matières diffèrent et pourtant les dynamiques qui les animent se ressemblent, et ce parfois au point d'autoriser l'hybridation⁴⁸. C'est que les pratiques évoquées par Chrétien de Troyes, *s'antremettre*, *panser* et le binôme d'attitudes, *painne* et *antancion*, traversent toute la littérature médiévale et dépassent les frontières tracées par les spécificités imaginaires. Face à la matière, la rhétorique, l'*ars*, dessine une conception et une grammaire partagées de la création qui remettent modestement l'accent sur l'acteur de la création par l'entremise de la technique. Entre savoir-faire rhétorique – ici jongleuresque – mémoire et savoir, Renart éclaire à son tour en un exemple paradigmatique de ce que sont ces gestes :

-
44. Pour une approche théorique de la notion médiévale de *fabula* et les problèmes qu'elle soulève, voir Paule Demats, *Fabula, trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973.
45. Sur l'invention littéraire et sa portée théologique, voir le récent ouvrage de Maureen Barry McCann Boulton, *Sacred Fictions of Medieval France : Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge/Rochester, D.S. Brewer, 2015, p. 1-19. Précisons toutefois que l'approche retenue par l'ouvrage n'explore pas en tant que telle l'idée de création mais les productions textuelles elles-mêmes selon une logique davantage historienne.
46. La littérature critique concernant les *exempla* est abondante aussi nous bornons-nous à signaler, en guise d'introduction et en lien avec notre présent sujet, l'ouvrage d'Albert Lecoy de la Marche, *Le Rire du prédicateur : récits facétieux du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1992 ainsi que plus largement les travaux sur l'art du récit cistercien : Marie-Anne Polo de Beaulieu, Jacques Berlioz et Victoria Smirnova (dir.), *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and beyond : Caesarius of Heisterbach's « Dialogue on Miracles » and its Reception*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
47. Citons à titre d'exemple significatif le *Jeu d'Adam* sans prétendre épuiser le sujet de l'inspiration biblique du théâtre médiéval.
48. Les cycles ou continuations romanesques de la fin du Moyen Âge offrent à cet égard des exemples intéressants, ainsi le *Roman de Perceforest* ou *Partonopeu de Blois* qui mêlent les références arthuriennes et antiques. Pour une approche critique du phénomène, voir Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures*, *op. cit.*, notamment p. 59-107.

Iai je fout mout bon gieugloier [...]
Je fout savoir bon lai breton
Et de Merlin et Notun,
dou roi Lartu et Tristan
de Charpel et de saint Brandan⁴⁹.

À partir de la matière choisie, la tradition rhétorique offre ainsi une grammaire commune à qui veut déployer l'invention textuelle. Ainsi, à un niveau macro-textuel, toute matière peut être retravaillée à neuf selon la logique de l'*ordo naturalis* ou au contraire de l'*ordo artificialis*:

L'ordre [d'exposition] se trouve à un Carrefour: d'un côté il chemine sur le sentier de l'art
De l'autre, il suit la grand-route de la nature⁵⁰.

30

Le clerc auteur du *Roman d'Énéas* fait ainsi renaître à neuf l'Énéide de ses cendres antiques en privilégiant une diégèse linéaire conforme aux nouvelles valeurs esthétiques théorisées par les penseurs médiévaux⁵¹. L'invention rhétorique est donc toujours reprise, remaniement, réécriture, quel que soit le statut de la matière initiale, conte folklorique ou littérature écrite. Les récits de la matière obéissent à une géométrie variable qui oscille entre l'*amplificatio* et l'*abreviatio*: le court récit relatant le mythe de Philomène chez Ovide prend la dimension d'un développement de plus de mille quatre cents vers dans un texte attribué à Chrétien *li gois*⁵². À l'inverse, la mort de Didon qui s'étend sur plus de quatre cents vers chez Virgile est traitée en une centaine de vers par l'auteur du *Roman d'Énéas*. Ce faisant, les choix d'écriture font apparaître une véritable démarche créatrice chez ces clercs qui s'approprient leur matériau: ainsi, si le geste n'est pas pensé *ex nihilo*, le discours et le *sens* qu'il élabore sont,

49. *Le Roman de Renart*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 2007, première branche, v. 2418-2438.

50. « *Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis, / Tum sequitur stratam naturae* », traduit dans Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la Parole*, op. cit., p. 74.

51. Sur les valeurs axiologiques et la signification proprement médiévale dont est porteur le changement d'ordre diégétique on consultera entre autres, sur le *Roman d'Énéas*, Raymond-Jean Cormier, *One heart, one mind: the Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, University of Mississippi, Romance Monographs Inc., 1973 ainsi que Philippe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, op. cit.

52. Le récit ovidien est en effet fort court et n'excède pas deux cent cinquante hexamètres environ. Sur ce texte, voir tout d'abord l'édition critique des lais ovidiens d'Emmanuèle Baumgartner, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XI^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2000. Voir également, sur la question de l'auctorialité et de l'écriture médiévale aux travaux d'Azzam Wagih, « Le printemps de la littérature. La "translation" dans *Philomena* de Crestiens li Gois », *Littérature*, n° 74: « Le miroir et la lettre. Écrire au Moyen Âge », 1989, p. 47-62 et de Roberta L. Krueger, « *Philomena*: Brutal Transitions and Courtly Transformations in Chrétien's Old French Translation », dans Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D. S. Brewer, 2005, p. 87-103.

eux, toujours profondément novateurs. Dans le détail du texte, couleurs de rhétorique, échanges dialogués, allégories et prosopopées, pathos et description constituent la boîte à outils qui s'offrent aux gestes de l'*ars* littéraire. Si ces outils sont d'abord latins, et ce jusqu'au xv^e siècle⁵³, les clercs sauront vite ménager des passages entre domaine latin et domaine roman.

Mais les gestes de l'invention affrontent parfois des différences linguistiques qui confrontent le scribe à des enjeux distincts : le vocabulaire du latin, pétri par plusieurs siècles de pratiques littéraires, offre une liberté rhétorique en matière d'expression avec laquelle ne peuvent pas toujours rivaliser les langues vernaculaires. Aussi peut-on considérer que pour les textes vernaculaires, traduction et invention lexicale ont parti lié au point d'apparaître comme des gestes créateurs en eux-mêmes. En effet, la pratique du néologisme telle qu'elle s'observe dans les textes romans à portée esthétique n'obéit pas uniquement à des règles d'ordre communicationnel, comme ce peut être par ailleurs le cas dans des textes à portée scientifique. Le mot inventé dans un contexte littéraire sert certes l'expression d'une réalité ; il s'intègre néanmoins dans un contexte qui va favoriser tel suffixe en raison d'une rime, telle matrice latine pour les échos sonores qu'elle fait surgir, telle famille lexicale ou tel préfixe suivant des considérations métriques. Certains textes, de par la proximité qu'ils établissent avec un texte source précis, laissent affleurer ce goût créateur qui s'applique à la langue comme dans le cas du *Roman d'Énéas*⁵⁴. On retrouve également cette ambition dans les textes de Christine de Pizan⁵⁵ : l'ambition littéraire, esthétique et auctoriale s'y dit aussi par une créativité lexicale qui puise dans les pratiques de traduction.

53. Voir, pour un aperçu des outils rhétoriques à dispositions des clercs faisant œuvre littéraire, les travaux bien connus d'Edmond Faral, *Les Arts poétiques du xi^e et du xiii^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1982. Pour une étude exhaustive du mouvement de transposition de ces traités latins à l'écriture vernaculaire entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance on consultera l'ouvrage Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.* Notons que l'ouvrage comporte à la fois des synthèses théoriques et un ensemble anthologique de textes théoriques sur la rhétorique pour la fin de la période médiévale.
54. Pour une approche synthétique de la créativité lexicale et de la pratique littéraire du néologisme dans ce texte, voir, outre Philippe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, *op. cit.* ; *Le Roman d'Énéas*, éd. trad., présentée et annotée Philippe Logié, Lille, Presse de l'université Charles-de-Gaulle, coll. « Bien dire et Bien apprendre », Hors-série n° 1, 2014, p. 21 sq.
55. La question de l'enrichissement lexical chez Christine de Pizan, son goût du néologisme, ses liens aux ouvrages de vulgarisation d'Oresme ont été déjà amplement explorés dans de nombreux articles. Voir, pour une vue plus synthétique de la question et une reprise de la question cruciale « Christine a-t-elle fait œuvre de traductrice », la récente thèse de Delphine Videt-Reix, *Christine de Pizan et la poétique de la justice*, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, soutenue à l'université de Provence, 2011 [en ligne : <http://www.theses.fr/2011AIX10006/document>, consultée le 22 mars 2019]. On y trouvera un aperçu global de la place du lexique théologique, politique et scientifique issu du latin.

Pourtant, la technique rhétorique ne saurait à elle seule résumer l'acte d'écrire : il faut aussi, Chrétien de Troyes l'affirme, *y panser* et lui ouvrir l'espace de la création intérieure selon Geoffroy de Vinsauf :

Que le compas intérieur à l'esprit circonscrive d'abord tout l'espace
Où se déploiera la matière. Qu'un plan précis fixe avant toutes choses
Le point d'où la plume va entamer sa course et les bornes qui l'arrêteront⁵⁶.

32

La rumination de la littérature monastique le montre elle aussi : l'invention est d'abord accès à ce qui est déjà présent dans le secret de l'homme intérieur. En amont du geste qui organise la matière, il en est un autre qui consiste à convoquer la mémoire. On le sait, cette faculté reste l'une des ressources fondamentales de l'invention littéraire médiévale ainsi que l'ont montré les travaux de Mary Carruthers⁵⁷. C'est qu'elle n'est rien moins qu'un stock de mots et de choses emmagasinés par le sujet écrivant : elle est tout au contraire une bibliothèque ordonnée⁵⁸ selon des techniques de visualisation précises et une faculté dynamique qui s'offre à l'écriture comme une matrice puissante. À la suite de l'Antiquité, le rôle de la mémoire et l'acte qui la convoque sont dûment évoqués par les théoriciens qui se penchent sur l'acte d'écrire et la mémoire fait figure de servante invisible de la rhétorique dans les textes proprement littéraires qui dérobent les secrets de leur élaboration. Néanmoins, les effets de patchwork intertextuels, les hiatus mal ravaudés dans la trame de l'écriture laissent entrevoir parfois au lecteur moderne cette incessante activité qui puise dans le fond du connu. Elle apparaît en revanche bien plus nettement dans des textes où la visée esthétique le cède à l'orientation pragmatique : dans les sermons, les textes spirituels, les textes scientifiques, images et rythmes sonores de la mémoire réapparaissent. Érigés ainsi au rang de schème structurant pour le texte, ils révèlent dans le même temps leur source et nature initiales et éclairent à rebours la création littéraire.

Mémoire, inspiration ou imagination ? Il est à noter que si les textes reviennent souvent sur ce geste de convocation d'une matière/matrice, les différents cadres qu'ils peuvent mobiliser diffèrent au point de changer *in fine* le sens de l'acte. Le

56. « *Circinus interior mentis praecinet omne / Materieae spatium. Certus praelimitet ordo / Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades / Figat. [...]* », traduit dans Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, op. cit.*, p. 61.

57. Mary Carruthers, *Machina memorialis, op. cit.*

58. La bibliothèque peut être l'une des métaphores qui rend compte de cette mémoire structurée mais la pensée médiévale a également recouru avec tout autant de succès aux images empruntées à l'architecture. Il convient de saisir la double dimension de ces métaphores visuelles : elles renvoient en effet à la structuration de l'esprit qui est opérée par la mémoire et au stock d'informations que cette dernière renferme. La bibliothèque est ainsi à la fois composée de rayonnages manifestant un système de classement et d'ouvrages conservant des contenus intellectuels.

geste qui en appelle à la mémoire renvoie ainsi à l'intériorité du sujet écrivain, sans toutefois lui conférer de dimension transcendante ; à l'inverse, l'inspiration prophétique dont se réclame Alain de Lille au seuil de son *Anticlaudianus* le place dans une relation d'extériorité à sa matière en même temps que dans une subordination vis-à-vis du divin :

Vers un plus noble chant je tends et dépouillant
 Tout le poète, j'usurpe le verbe nouveau du prophète.
 À la céleste Muse cédera le terrestre Apollon [...] ⁵⁹.

La fin du Moyen Âge voit s'opérer un glissement de l'inspiration vers l'imagination⁶⁰, cette dernière conservant en partie les formes de la première. Les textes multiplient ainsi les signes exhibant cette mobilisation d'une matrice intérieure qui n'est plus seulement mémoire mais aussi imagination. Toutefois si l'action d'un sujet est convoquée, à terme, songes et visions allégoriques brouillent les limites entre la transcendance, incarnée par les entités idéelles, et le garant de la diégèse et du discours. Peut-on parler de geste créateur et de *faire* quand il est question de rêver ou d'accueillir des visions ? Certes, le sémantisme tend à orienter vers un *faire* passif de l'auteur narrateur puisque la création semble s'y donner. Pourtant ces scénographies textuelles nous éclairent, car, sous le couvert du sommeil auquel répond la mise en récit finale, elles relient un geste, l'écriture, à un sujet. Aussi les truchements allégoriques n'ont-ils pas, chez Alain Chartier, chez Christine de Pizan ou chez Jean Gerson, la consistance de l'ancienne inspiration divine d'un Alain de Lille. Car dans ces scénographies allégoriques, le narrateur est à la fois le récepteur d'un discours et celui qui le couche par écrit.

Il est pourtant un dernier geste qui se déploie en parallèle de ces deux étapes et qui ouvre également sur un vaste pan de la créativité médiévale : celui de la lecture associée à l'exégèse et à l'interprétation. La glose est en effet

59. « *Maiorem nunc tendo liram totumque poetam / Deponens, usurpo michi nova verba prophete / Celesti Muse terrenus cedit Apollo* », traduit dans Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, chap. 6 : « Alain de Lille. Le neuf, le beau et le multiple : la *poetria nova* de l'*Anticlaudianus* », p. 419-483, cité p. 444-445.

60. Pour une approche du statut de l'inspiration au Moyen Âge, voir Claire Kappler et Roger Grozelier (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, Paris, L'Harmattan, 2006. En particulier les contributions de Jean-Yves Tilliette, « Mage ou artisan ? La place de l'inspiration dans les théories latines de la création poétique de l'Antiquité et au Moyen Âge », p. 109-122 ; de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'inspiration des poètes lyriques à la fin du Moyen Âge : le cas de Christine de Pizan », p. 291-302 et celle d'Armand Strubel, « Mélancolie et inspiration à la fin du Moyen Âge », p. 303-319.

créatrice au Moyen Âge⁶¹ : commenter, c'est déjà inventer et il importe de ne pas reléguer la création au second degré⁶² dans les obscurs bas-fonds d'une conscience pré-moderne, voire primitive. Dante et son auto-commentaire de *La Divine Comédie* témoignent ainsi de la portée immense de cette créativité interprétative : le geste de la glose pose à terme la littérature en rivale d'une autre création de sens, la théologie. Les nombreuses entreprises de moralisation de la fin du Moyen Âge, tel l'*Ovide moralisé*⁶³, offrent par ailleurs un champ d'études privilégié pour mesurer que *senefiance* narrative et *sens* allégorique s'entremêlent continûment dans l'art d'écrire pour constituer un seul et même discours en dépit des séparations apparentes que ménage le texte entre la *fable* et la glose. Ainsi, si le *faire* des pratiques esthétiques médiévales interroge le terme plus moderne de création c'est bien parce qu'il a toujours à voir, dans sa pratique mais aussi dans ses théorisations, au déjà-là : *matiere, mémoire, ars, source*, etc. Qu'est-ce que créer pour une écriture de la glose allégorique ou dans une logique de copie palimpseste : c'est introduire du neuf, et non du nouveau, c'est-à-dire, du pas-encore-là au lieu d'un encore-jamais-vu.

Augmenter la matière textuelle, la signifiante, le savoir, tel est l'un des visages de celui que le Moyen Âge appelle *auctor*, de *augere*. Pourtant, véritable Protée sémantique⁶⁴, il emprunte également à *agere* pour renvoyer à l'idée de légitimité ou d'autorité. C'est qu'en réalité, même si la référence divine reste centrale dans l'appréhension de la création, les pratiques médiévales n'ont de cesse d'interroger en miroir, dans les textes mêmes, le statut de celui qui maîtrise l'invention fictionnelle à partir d'une matière, qui joue de la rhétorique en convoquant sa mémoire et qui dévoile sous la lettre un sens nouveau et caché des textes⁶⁵. En effet, le faire créateur ne peut se passer de ce modeste actant qu'est l'homme... encore faut-il pouvoir penser et dire la place et le rôle qui sont les siens. La question n'est pas mince, car celui qui tient la plume donne le sens du geste, et du texte : telle est la conclusion des nombreux *accessus*⁶⁶ élaborés pour les auteurs

61. Paul Zumthor, « La glose créatrice », dans Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance (dir.), *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire : France-Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Actes du colloque international sur le commentaire, Paris, mai 1988, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 11-29.

62. Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

63. Sur l'*Ovide moralisé* et sur l'intrication forte et signifiante de la fable et de l'allégorie au plan littéraire, voir Marylène Possamaï-Perez, *L'Ovide moralisé, essai d'interprétation*, Paris, Honoré Champion, 2006, notamment la seconde partie, « Senefiance », p. 299-587.

64. Marie-Dominique Chenu, « Auctor, Actor, Autor », art. cit.

65. Voir sur ce point le bel article de Mireille Séguy, « La tentation du pastiche dans *L'Estoire del saint Graal* : retraire, refaire, défaire la Bible », *Études françaises*, 46/3, 2010, p. 57-78. L'autrice y prend soin d'articuler précisément la figure de l'auteur médiéval et la création qui est la sienne à cet intertexte si spécial qu'est la Bible.

66. Sur les *accessus* médiévaux, on pourra consulter Ghisalberti Fausto, « Medieval biographies of Ovid », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 1946, p. 10-59.

antiques ou *vidas* pour les trouvères de langue d'oc. Cette recherche d'une cohérence interne du texte en partant de données extratextuelles n'est pas sans se heurter à bien des écueils, car il est des auteurs retors qui exploitent jusqu'à l'aporie les schémas de la fiction médiévale : le discours de Jean de Meung est-il celui que prononcent les personnages immoraux du *Roman de la Rose* ou l'aveu repentini qu'on trouve dans son testament⁶⁷ ? Ni la matière courtoise dévoyée, ni la pragmatique du *faire* créateur ne peuvent élucider totalement les tours et détours de l'ironie qui exige, en creux du texte, la présence d'un acteur de l'écriture. Mais le besoin d'auteur pour autoriser le geste créateur ne se fait pas seulement sentir dans ces cas limites ; il est tout aussi vital quand celui qui prend la plume est affublé d'une tare, que ce soit la maladie⁶⁸... ou la féminité chez Christine de Pizan⁶⁹. Il est des situations moins problématiques ; pourtant à partir du Moyen Âge central, et ce jusqu'à la fin de la période médiévale nombreuses sont les stratégies qui mettent en scène dans les textes des gestes concrets (trouver un livre⁷⁰, écrire dans une chambre), ou symboliques (se retirer à l'écart⁷¹) qui permettent de relier le *faire* et le texte qui se déploie dans la lecture. Preuve que si la création n'est pas pensée dans nos termes modernes, la place de l'actant humain, elle, en dépit de l'inspiration divine, ou malgré elle, demeure un élément central dans la compréhension des pratiques artistiques.

67. Sur la question des failles de l'*authoritas* entre conception morale et constructions fictionnelles, voir l'introduction de l'ouvrage consacré à Chaucer par Alastair Minnis, *Fallible Authors. Chaucer's Pardoner and Wife of Bath*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008.
68. C'est le cas dans les « Congés d'Arras » de Jean Bodel où la différence et la mise à l'écart sociale nourrit le surgissement d'une parole subjective et qui ne s'autorise que d'elle étant partout ailleurs refusée. Cf. *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, éd. Pierre Ruelle, Paris, PUF, 1965. Pour une approche critique, voir Gérard Michèle, « Quand la lèpre fleurit... Corps et écriture dans les *Congés* de Jean Bodel et Baude Fastoul » *Littérature*, n° 102, 1996, p. 14-28 ainsi que Michel Zink, « Le ladre, de l'exil au Royaume. Comparaison entre les *Congés* de Jean Bodel et ceux de Baude Fastoul », *Exclus et systèmes d'exclusions dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Sénéfiance », 1978.
69. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Christine de Pizan et le scandale : naissance de la femme écrivain », *Lettres romanes*, 58 : « Hors-série : "Toutes choses sont faictes cleres par escripture" : Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine », numéro sous la direction de Virginie Minet-Mahy, Claude Thyry et Tania Van Hemelryck, 2004, p. 45-56, notamment p. 51.
70. Danielle Bohler, « Frontally and in profile: the Identifying Gesture of the late Medieval Author », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 173-186.
71. Étienne Anheim, « Une lecture de Pétrarque. Individu, écriture et dévotion », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 187-209.

Si la relation entre le Créateur et sa créature-créatrice est une problématique qui a énormément préoccupé les médiévaux, connaître la place de l'artiste dans son milieu social et professionnel est tout aussi primordial pour l'étude de la production artistique. Composer avec une multitude de contraintes, tel est un des aspects majeurs de la création médiévale. Certaines contraintes peuvent être inhérentes à la matière à façonner – la langue pour les auteurs, les matériaux plastiques pour les artistes – ou résulter de l'autorité des créations antérieures, de la tradition littéraire et artistique. À ces contraintes s'ajoutent des contraintes humaines, car la création médiévale est en grande partie collective. Le cadre communautaire et légal des corporations ne constitue qu'un des aspects de ce caractère collectif⁷². Que ce soient le(s) enlumineur(s) et l'auteur collaborant à un manuscrit, les peintres, architectes et sculpteurs sur un chantier architectural ou les peintres et les lissiers pour une tapisserie ; les créateurs travaillent ensemble pour satisfaire un autre acteur important de la création médiévale qu'est le commanditaire.

La production humaine se divise au Moyen Âge entre les « arts libéraux⁷³ », assimilés à la production intellectuelle, au concevoir dans une perspective spirituelle et désintéressée, et les « arts mécaniques⁷⁴ » représentant la production manuelle, l'exécution dans une perspective vitale et rétribuée. L'artisan médiéval est englobé dans la seconde catégorie, son activité associant conception et réalisation, savoir et savoir-faire, pensée et matière. De la même façon que les autres professions manuelles, les artistes-artisans sont soumis au cadre des corporations dont l'aspect juridique impose une série de contraintes strictes.

À partir du XII^e siècle, les corporations réglementent et organisent la concurrence dans un domaine d'activité économique donné. Leurs statuts donnent une véritable structure à la pratique artistique quotidienne : des matériaux utilisés – particulièrement dans les domaines manipulant des matières précieuses comme l'orfèvrerie – au nombre de compagnons dans l'atelier en passant par les modalités de présentation du chef-d'œuvre, ou encore à la répartition du travail pour les commandes faisant intervenir plusieurs ateliers⁷⁵. Chaque artisan est ainsi contraint à de multiples niveaux dans sa création, et

72. Voir notamment Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Actes du colloque international, Centre national de la recherche scientifique/ Université de Rennes I-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, t. 1 : *Les Hommes*, Paris, Picard, 1986.

73. Catégorie définie par l'auteur latin Martianus Capella au V^e siècle. Voir Carole Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts Moyen Âge et Renaissance*, Paris, PUF, 2014.

74. Expression qui apparaît au IX^e siècle dans les écrits du philosophe irlandais Jean Scot Erigène.

75. Carole Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts*, op. cit., passim.

ce, dans le but d'assurer la bonne concurrence et la bonne entente au sein d'un métier mais également d'instaurer une confiance avec les clients.

Selon Martin Warnke, l'intégration de l'artiste à la cour à partir des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles semble avoir été un des principaux leviers de son autonomie grandissante par rapport aux corporations⁷⁶. L'effacement des contraintes corporatives, la pression moins importante des nécessités financières et la plus grande disponibilité nécessaire pour se mettre à la disposition du prince permettent davantage d'autonomie à l'artiste. Cependant, il ne semble pas que ce statut d'artiste de cour donne vraiment lieu à une plus grande liberté dans la création elle-même. Il s'agit toujours, pour l'artiste, de composer avec d'autres contraintes et notamment avec les exigences de son commanditaire.

Le processus de commande tient une place importante dans la création artistique au Moyen Âge. Le ou les commanditaires font réaliser, selon leurs goûts et leurs envies, une œuvre dont ils ne peuvent qu'imaginer l'aspect final. Afin d'assurer une réalisation conforme à leurs attentes, les commandes font l'objet de contrats décrivant plus ou moins précisément l'œuvre désirée. Sa réalisation engage souvent des coûts trop importants pour laisser la place à l'incertitude. Ceci est particulièrement vrai pour les œuvres faites de matériaux précieux ou pour les arts monumentaux. Au prix des matériaux peut également s'ajouter la grande accessibilité de certaines œuvres qui, une fois installées, sont visibles par le plus grand nombre⁷⁷. Le commanditaire dispose de deux outils principaux qui complètent une description écrite jamais assez précise pour garantir totalement la satisfaction du commanditaire : la prise de modèle d'une œuvre existante, connue et aisément accessible, ou l'adjonction au contrat d'un modèle figuré (appelé « pourtrait » ou « patron »)⁷⁸.

La confrontation, très rarement possible, entre les œuvres et leur contrat permet de mettre en lumière la place importante du commanditaire et le dialogue de celui-ci avec l'artiste. Les œuvres font l'objet de renégociations et d'arbitrages postérieurs à la commande. Selon Roland Recht, le premier contrat n'a pas un caractère définitif et doit être complété par la suite⁷⁹. Les « pourtraicts » servent alors de moyen de surveillance pour le commanditaire. Le tableau représentant le *Couronnement de la Vierge* réalisé en 1454 par Enguerrand Quarton illustre

76. Martin Warnke, *L'Artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 235.

77. Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », dans Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et Artistes. La figure du créateur au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 25-35.

78. Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, t. 2 : *Commande et travail*, op. cit.

79. Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1987, p. 90.

parfaitement ce processus. Le contrat passé entre le peintre et Jean de Montagny, titulaire d'une chapellenie de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon⁸⁰, nous donne à voir les compromis entre peintre et commanditaire en ce qui concerne le délai et le prix mais également l'iconographie – singulière et complexe – et des considérations d'ordre plus technique comme les matériaux picturaux.

L'iconographie, qu'elle soit religieuse ou profane, littéraire ou insignnologique, est en partie orientée, voire dictée par le ou les commanditaires. Dans le registre profane, les échanges entre le sculpteur Antoine le Moiturier et le duc Philippe le Bon, en 1466, au sujet du tombeau de Jean sans Peur, sont assez révélateurs. Le sculpteur doit venir rencontrer le duc de Bourgogne afin qu'il s'assure que l'œuvre soit faite selon « son bon plaisir [...] comment il vault iceulx gisans être de leurs habis et contenances⁸¹ ». Le motif des vêtements prenant une grande place dans la symbolique insignnologique et politique, il est normal qu'il soit choisi par le commanditaire. La singularité ou la complexité de certains programmes iconographiques témoignent, même en l'absence de contrats conservés, du rôle important du commanditaire dans leur élaboration. Les vitraux du chœur de la basilique de Saint-Denis développent un programme iconographique si complexe, aux multiples niveaux d'interprétations et aux références théologiques singulières, que le dialogue autour de leur mise en image entre l'abbé Suger, qui les fit réaliser, et les peintres-verriers ne fait aucun doute⁸².

38

Les contrats permettent également d'apporter des informations en ce qui concerne les rapports entre les artistes, autre pan du caractère collectif de la création médiévale. Ainsi, certains des modèles ou « pourtraicts » adjoints aux contrats sont réalisés par des artistes d'autres spécialités. C'est le cas, par exemple, du patron du groupe sculpté de la *Mise au tombeau* de Malesherbes, dessiné par le peintre Nicolas d'Amiens et confié au sculpteur Adrien Wincart, comme le stipule un contrat⁸³ daté de 1495. Ici, la liberté créatrice du sculpteur est, semble-t-il, particulièrement contrainte. L'éventuel dialogue entre les

80. Jean de Montagny serait en fait l'intermédiaire entre les moines chartreux du Couronnement. Voir Bernard de Vaivre, « Le chanoine Jean de Montagny et son demifrère Antoine représentés sur le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141, fasc. II, 1997, p. 423-447 ; Daniel Le Blévec et Alain Girard, « Le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton : nouvelle approche », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 135, fasc. I, 1991, p. 103-126.

81. Pierre Quarré, *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, Dijon, Musée de Dijon/Palais des ducs de Bourgogne, 1973, p. 28 et Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 30.

82. Voir notamment Louis Grodecki, *Les Vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XII^e siècle*, 2 vol., t. I : *Histoire et restitution*, Paris, CNRS, 1976, t. 2 : *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, Paris, PUPS, 1995.

83. Catherine Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit », *Bulletin monumental*, 54/4, 1996, p. 329-342.

deux artistes qui pourrait rendre compte d'une co-conception du modèle est malheureusement difficile à déterminer. Ce dialogue peut être totalement exclu dans le cas d'une succession. Sur le chantier de la nécropole bourguignonne de Champmol, lorsqu'en 1406, le sculpteur Claux de Werve succède à son confrère Claus Sluter, il doit s'engager à « loïalement parfaire [...] la sépulture de feu monseigneur tout selon le contenu du marché fait à feu ledit Claux Seluster⁸⁴ ». Ce type d'engagement décrit davantage Claux de Werve comme un exécutant que comme un concepteur. Le marché, aussi précis qu'il soit, ne lui laissa-t-il pas une certaine marge de manœuvre ? Ici la distinction entre le travail d'un artiste et de son confrère au sein d'un même projet est difficile à saisir.

Les peintres enlumineurs constituent un cas particulièrement intéressant par leur relation avec les auteurs. La collaboration entre ces créateurs est alors nécessaire pour le développement de la relation des images au texte. Les premiers humanistes français issus de milieux des grands corps de l'État, se sont parfois intéressés personnellement à l'illustration de leurs manuscrits. On pense notamment à l'illustration des *Ceuvres* de Salluste dont le programme est rédigé par le greffier Jean Lebègue lui-même. Le greffier se préoccupe du contenu des histoires mais aussi des questions de forme et de technique⁸⁵. Christine de Pizan constitue un exemple remarquable par son engagement important dans l'illustration de ses textes. Elle a rédigé des instructions marginales laissées à l'intention des peintres ainsi que des rubriques constituant un descriptif explicite et inspirant des enluminures. Ces manuscrits illustrent particulièrement bien la relation entre écriture et illustration, et ce parfois au cours même de l'écriture, le souci de l'illustration bénéficiant à l'énonciation littéraire, par l'intermédiaire de la rubrique⁸⁶. L'analyse de ces illustrations permet d'approcher le processus de leur élaboration et l'étroite collaboration de Christine et de ses peintres. La création médiévale se trouve augmentée par cet aspect proprement collectif, par cette hybridité des moyens d'expression et par la collaboration d'artistes de multiples spécialités travaillant ensemble telle une créature merveilleuse aux multiples têtes conceptrices et mains exécutantes.

84. Pierre Quarré, *Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du xv^e siècle*, Dijon, Musée de Dijon, 1976, p. 23 ; Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 29.

85. Fabienne Joubert, « L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan », dans Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et Artistes*, op. cit., p. 103-119, ici p. 104.

86. *Ibid.*, p. 105-106.

Son éternuement projette de la lumière,
 ses yeux ressemblent aux paupières de l'aurore.
 De sa gueule jaillissent des torches,
 il s'en échappe des étincelles de feu.
 De ses naseaux sort une fumée,
 comme un chaudron qui bout sur le feu.
 Sur terre, nul n'est son maître.
 Il a été fait intrépide.
 Il brave les colosses,
 il est roi sur tous les fauves⁸⁷.

40

Tel est décrit dans le Livre de Job le Léviathan, monstre du chaos primitif, mi-serpent, mi-dragon, personnification des puissances hostiles que doivent affronter tour à tour les prophètes vétérotestamentaires. Pourtant, dans la pensée médiévale, la créature merveilleuse est l'œuvre de Dieu, au même titre que les autres. Miroir des aspects les plus souterrains du monde, la créature merveilleuse sert d'image nécessaire au dévoilement du mystère de Dieu. Augustin l'affirme dans ses *Confessions*⁸⁸, annonçant – tant son influence sur l'exégèse monstrueuse médiévale fut grande – une manière de penser « propre au Moyen Âge⁸⁹ ». La manifestation du monstre pose ainsi un double problème théologique. Toutes les créatures ont été créées par Dieu au commencement du monde : l'homme à l'image de son Créateur, les animaux pour servir l'homme. La dénomination par Adam de tous les animaux suppose à la fois un achèvement et un ordonnancement de la Création. Le monstre, qui, par essence, est informe et innommable, se place dans l'espace interstitiel qui sépare deux catégories ontologiques. Il transgresse un ordre établi. La créature est ainsi conçue par le théologien d'Hippone, reprenant les théories d'Aristote, comme « *ab usitato cursu* », c'est-à-dire ce qui sort du cours habituel des choses⁹⁰. C'est également ce qu'entend désigner l'adjectif « merveilleux » – qui, dans les langues romanes et germaniques, désigne l'étonnement et l'admiration ressentis face à des « faits réels ou [d]es représentations illusoire[s] qui nous frappent par leur caractère de

87. *La Bible de Jérusalem*, op. cit., Jb, XLVI, 10-27, p. 860-861.

88. Claude Lecouteux, « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Études germaniques*, 36, 1981, p. 273-290.

89. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 210.

90. *Ibid.*, p. 212.

rareté et qui nous paraissent en contradiction avec l'ensemble des lois connues régissant le monde extérieur objectif⁹¹ ».

Cependant, bien qu'œuvre de Dieu, la créature remet en cause « les rapports de l'homme avec Dieu, la nature et le diable ». Jacques Le Goff rappelle ainsi que le merveilleux médiéval « mêle des objets d'admiration et de vénération à des objets de perte⁹² ». En effet, si la merveille peut être christique, telle que l'incarne le calandre – cet oiseau d'une blancheur parfaite qui symbolise le Christ –, elle peut être aussi l'œuvre de Satan. En ce sens, pour Francis Dubost, « le temps des *merveilles* est [aussi] un temps de malheur », en ce que la *merveille* peut traduire également le « désarroi d'une conscience engagée dans un monde désaccordé, parfois hostile, imperméable à la compréhension, opposant ses mystères et ses périls à la quête menée par les hommes⁹³ ».

Le merveilleux apparaît alors comme un objet culturel et psychologique complexe, qui à ce titre possède sa propre périodisation⁹⁴. Selon Jacques le Goff, sa chronologie recouperait plus ou moins les prises de position successives du christianisme de cette époque à l'égard des phénomènes comme le rêve ou le rire. De ce fait, à une phase de répression durant le haut Moyen Âge, succéderait aux XII^e et XIII^e siècles une phase caractérisée par l'irruption du merveilleux dans la culture savante, notamment par le biais de la littérature courtoise. Enfin adviendrait une dernière phase qui serait celle de l'« esthétisation » du merveilleux aux XIV^e et XV^e siècles. Si cette chronologie a été depuis reprise par de nombreux chercheurs, nous nous proposons de la compléter par la naissance de la démonologie, qui ouvre, à partir des années 1430, un nouveau pan du merveilleux⁹⁵.

Au cours de son histoire, le merveilleux puisa son inspiration dans des domaines très divers, au rang desquels les Antiquités grecques, égyptiennes et sumériennes, tiennent une place importante. La redécouverte des œuvres des naturalistes à partir du XIII^e siècle, dont l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien a ainsi grandement enrichi l'imaginaire merveilleux médiéval. En regard, le christianisme, qui expulse le merveilleux au profit du miraculeux autour de Jésus⁹⁶, semble avoir inventé peu de créatures monstrueuses et davantage, emprunté à l'héritage antique. Notons toutefois que l'Apocalypse a donné vie à

91. Voir la définition donnée par Hubert Matthey, dans *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne, Payot, 1915, p. 13.

92. Jacques Le Goff, s. v. « Merveilleux », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 709-724, ici p. 709.

93. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 89-90.

94. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 711.

95. Alain Boureau, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 18.

96. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 713.

de nombreuses créatures merveilleuses qui ont hanté l'imaginaire des hommes et des femmes du Moyen Âge. Il s'agit des anges aux trompettes eschatologiques, des cavaliers catastrophiques, ou encore de la Bête, telle que la dépeint Giotto dans sa fresque du *Jugement dernier* pour la chapelle des Scrovegni à Padoue (1303-1306). Enfin, notons que le paganisme barbare, celte tout comme scandinave, inspira des créatures à de nombreuses chansons de gestes et romans (notamment des humanoïdes avec le nain du *Lancelot en prose*⁹⁷ à la tête de la charrette d'infamie ou encore les géants d'*Artus de Bretagne*⁹⁸). Enfin l'homme médiéval croit que les mondes périphériques, non connus, sont peuplés de races monstrueuses. Ainsi, au travers de ces exemples transparait une géographie du merveilleux qui nous fait voyager des confins scandinaves et bretons jusqu'aux abords de l'Orient avec les récits de Marco Polo⁹⁹.

42

Or il convient de souligner que le choix, ou l'invention, de ces créatures merveilleuses procèdent d'une pensée analogique propre au langage symbolique de l'image médiévale. Ainsi, la pensée analogique médiévale « s'efforce d'établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché ; et principalement entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place dans les vérités éternelles de l'au-delà ». Selon Michel Pastoureau, « même s'il est polymorphe, le symbole médiéval se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins grande – entre deux mots, deux notions, deux objets¹⁰⁰ ». Les meilleurs exemples en sont les hybrides, ces « sang-mêlés ». Ces êtres composites procèdent de la réunion de plusieurs éléments caractéristiques d'espèces différentes, humaines et animales à l'image de Mélusine, la femme serpent¹⁰¹, ou des cynocéphales, ces hommes à tête de chien, décrit dans le récit de voyage d'Odéric de Pordenone, moine franciscain qui s'est rendu en Asie Mineure, en Chine et au Tibet¹⁰².

Malheureusement, nous ne pouvons espérer dresser ici une liste exhaustive de toutes les créatures peuplant l'imaginaire médiéval et préférons en référer

97. *Lancelot : roman du XIII^e siècle*, éd. et trad. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

98. *Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de Paris Nicolas Bonfons (1584)*, éd. Nicole Cazauran et Christine Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996. Voir Christine Ferlampin-Acher, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », dans Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Écritures et modes de pensée au Moyen Âge (VII^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 69-87.

99. Marco Polo, *Le Devisement du monde : le livre des merveilles*, éd. et trad. Arthur Christopher Moule et Paul Pelliot, Paris, La Découverte, 2011.

100. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Points, 2014.

101. Voir, dans ce volume, le chapitre de Joanna Pavlevski-Malingre, p. 247-264.

102. Odéric de Pordenone, *Le Voyage en Asie d'Odoric de Pordenone : itinéraire de la pérégrination et du voyage (1351)*, éd. Alvisse Andreose et Philippe Ménard, trad. Jean Le Long, Genève, Droz, 2010.

à la typologie effectuée par Claude-Claire Kappler¹⁰³. Cette dernière place le jeu des formes au centre de sa classification. Le monstre est finalement celui à qui il manque quelque chose d'essentiel (ainsi des blemmyes, monstres sans tête) ou sur lequel un organe est hypertrophié (l'œil des cyclopes). Le monstre peut encore se caractériser par sa grandeur ou sa petitesse comme le rappelle l'exemple des nains et des géants, par un corps qui mélange les règnes (animal et végétal comme la mandragore), les sexes (amazones) ou les natures (humaines et animales dans le cas de nombreux hybrides). Enfin, il y a le monde caractérisé par une animalité toute puissante (homme sauvage) ou destructrice (basilic).

Ces créatures merveilleuses, l'homme médiéval peut les admirer sur la pierre des églises, les fils d'une tapisserie (*La Dame à la licorne*¹⁰⁴), les armoiries des chevaliers (dragons et loups-garous) ou dans les ouvrages de littérature religieuse et profane. Si elles sont présentes en nombre au xve siècle dans les *marginalia* des livres de prières, c'est d'abord essentiellement comme on vient de l'évoquer dans la littérature courtoise, les fables et satires de tradition ancienne qu'on les retrouve¹⁰⁵. Notons cependant qu'à la fin de la période, la littérature savante se fait également le relais de cet imaginaire merveilleux. Ainsi des livres de chasse du xiv^e siècle (Gaston Phébus¹⁰⁶) ou des bestiaires, tels ceux de Philippe de Thaon¹⁰⁷, auteur du plus ancien bestiaire écrit en français et de Pierre de Beauvais (ca. 1206). Voici d'ailleurs comment cet auteur picard, choisit d'introduire son ouvrage : « Ici commence le livre que l'on nomme *Bestiaire*, ainsi appelé parce qu'il traite des natures des bêtes. Or l'ensemble des créatures que Dieu plaça sur terre, Dieu les créa pour l'homme, et afin que celui-ci prenne chez elles des exemples de croyance religieuse et de foi¹⁰⁸ ».

Cela nous amène à conclure sur les fonctions du merveilleux. La créature merveilleuse, comme on l'a vu, est le lieu par excellence de la pluralité : pluralité des sens, des fonctions, des formes. La première fonction du merveilleux serait ainsi de laisser à l'homme envisager un monde de possible, se caractériserait donc par une fonction compensatrice, dans un monde de réalités dures et de violence,

103. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles...*, op. cit.

104. *La Dame à la licorne*, six tapisseries (h. 311 à 377 cm, l. 290 à 473 cm), Paris, musée de Cluny (Cl. 10 831 à 10 836), fin du xv^e-début xvi^e siècle.

105. Pensons notamment au succès des cycles arthuriens du *Roman d'Alexandre* (Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre* ou *Le Roman de toute chevalerie*, éd. et trad. Brian Foster et Ian Short, Paris, Honoré Champion, 2003) et du *Roman de Renart* (*Le Roman de Renard*, éd. et trad. Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, 1968).

106. Gaston III, comte de Foix, *Le Livre de chasse de Gaston Phébus, transcrit en français moderne avec une introduction et des notes*, éd. et trad. Robert et André Bossuat, illustré de 87 figures d'après les miniatures du manuscrit français 616 de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Nourry, 1931.

107. Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, éd. et trad. Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine, 1970.

108. Pierre de Beauvais, « Bestiaire », dans Gabriel Bianciotto (dir.), *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992, p. 17-64.

de pénurie et de répression ecclésiastiques. Ainsi, selon les mots Jacques le Goff, « la merveilleuse roue de Fortune substituée à l'ordre hiérarchique stable de la société chrétienne et féodale le désordre des déclin et des ascensions politiques et sociales¹⁰⁹ ». Enfin la merveille aurait également pour intérêt de favoriser « la démarche interrogative¹¹⁰ » et se ferait ainsi pour l'homme médiéval moteur du savoir¹¹¹.

Savoir: c'est bien vers ce mot, à la fois verbe et substantif, que conduit toute la réflexion médiévale sur la création, le créateur, et les créatures. Loin d'être pétrifiés devant l'ineffable mystère de la création divine, les hommes du Moyen Âge ne cessent, avec leurs mots, leurs gestes, leurs images, de questionner celle-ci, de chercher à la comprendre, à l'explorer, à s'en saisir pour mieux la faire leur – non pas pour la confisquer à leur profit mais plutôt pour s'inscrire dans son mouvement. C'est cette perpétuelle quête de sens, déclinée dans les théories du faire ou cachée au creux des actes du quotidien, qui est inscrite au cœur de cet ouvrage.

109. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 722.

110. Christine Ferlampin-Acher, *Merveille et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 201.

111. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 723

PREMIÈRE PARTIE

Au commencement, le créateur

ÉCRITURE ÉSOTÉRIQUE ET CRÉATION DU MONDE DANS LA PHILOSOPHIE JUIVE MÉDIÉVALE

David Lemler
Université de Strasbourg

La question de la création du monde se situe au cœur du discours philosophique médiéval, en particulier dans le corpus philosophique juif. Elle constitue l'un des points de tension entre la tradition philosophique dite aristotélicienne teintée de néo-platonisme et la tradition biblico-rabbinique. On attribue aux aristotéliciens la thèse de l'éternité *a parte ante* du monde, dérivant par voie de nécessité de sa cause première. La tradition juive, et plus largement monothéiste, défendrait, elle, à l'époque médiévale celle de la création absolue par un agent divin volontaire, *ex nihilo* – sans matériau préalable – et *ex tempore* – le monde ayant eu une durée finie par le passé. De manière générale, à l'exception notable d'Isaac Albalag, philosophe actif en Espagne à la fin du XIII^e siècle, tenant notoire de la « double vérité », les philosophes juifs du Moyen Âge s'engagent à montrer l'accord de la Torah et de la philosophie sur la base de la thèse de l'unicité de la vérité. À supposer que la tradition révélée et la tradition philosophique enseignent l'une et l'autre la vérité par des voies distinctes, cette vérité ne saurait différer dans l'un et l'autre discours. Dès les premiers temps de la rencontre de la philosophie et de la tradition juive, dans le monde islamique au IX^e siècle, la contradiction entre les anthropomorphismes bibliques et le concept d'un Dieu incorporel a trouvé pour issue largement admise un recours à l'interprétation allégorique ou métaphorique. Pourtant, il n'en est pas allé de même de la question de la création. Certes, certains philosophes dits radicaux¹ ont avancé une interprétation métaphorique du récit biblique de la création, qui s'accorde avec la thèse de l'éternité « aristotélicienne ». Mais on est frappé par la diversité des solutions qui ont été apportées à ce problème au sein du corpus philosophique juif entre les X^e et XV^e siècles, et surtout par le fait qu'un grand

1. En particulier parmi les averroïstes juifs, tel Isaac Albalag au XIII^e siècle (voir Georges Vajda, *Isaac Albalag : averroïste juif, traducteur et annotateur d'Al-Ghazâlî*, Paris, Vrin, 1960, p. 130-169) ou Moïse de Narbonne, dans son commentaire du *Guide des égarés* de Maïmonide, II, 30.

nombre d'auteurs emploie des stratégies d'écriture complexes singulièrement pour traiter de ce problème.

MAÏMONIDE : CRÉATION DU MONDE ET ÉSOTÉRISME PHILOSOPHIQUE

48

C'est à partir de la lecture d'un philosophe juif médiéval que Leo Strauss a bâti, au xx^e siècle, une interprétation globale de l'histoire de la philosophie – depuis les Grecs jusqu'aux prémices de la modernité – selon laquelle la philosophie se singularise par son recours à un « art d'écrire » spécifique. Il s'agit de l'auteur central de notre corpus, Moïse Maïmonide, autorité rabbinique de première importance, actif au xiii^e siècle, et de ses propos liminaires dans l'introduction de son ouvrage philosophique majeur, le *Guide des perplexes* (plus connu sous le titre de *Guide des égarés*). Maïmonide y indique qu'il a dû employer des procédés d'écriture particuliers (contradictions délibérées, dissémination du traitement d'un même problème dans des chapitres éloignés, choix méticuleux de chaque terme...) en raison de la nature des sujets abordés, rangés sous la catégorie de « secrets de la Torah² ». Depuis la rédaction de l'ouvrage, il y a plus de huit siècles, les lecteurs du *Guide* se sont employés à identifier la véritable doctrine de Maïmonide sur des sujets aussi essentiels que la création du monde, la survivance de l'âme, la providence ou la nature de la prophétie, à partir de la quête de notations ésotériques, indiquant que l'auteur ne dit pas explicitement ce qu'il pense. Eu égard à la question de la création du monde, toutes les thèses en présence ont pu au fil du temps lui être attribuées, depuis la thèse traditionnelle de la création absolue jusqu'à la thèse aristotélicienne, en passant par la thèse platonicienne d'une création volontaire à partir d'un matériau pré-éternel³.

Or Maïmonide n'explique jamais les motifs qui l'ont conduit à recourir à un tel art d'écrire, si bien qu'au moins deux modèles peuvent être proposés pour rendre compte de l'ésotérisme philosophique à l'œuvre dans ses textes – et plus généralement, nous le verrons, chez les philosophes juifs médiévaux. Le modèle straussien, qui a largement dominé les études sur la philosophie juive médiévale à partir des années 1950, peut être caractérisé comme politico-religieux⁴. Il postule une contradiction insoluble entre Athènes et Jérusalem, que le philosophe doit, dans un contexte marqué par l'hégémonie

2. Moïse Maïmonide, *Guide des égarés : Traité de théologie et de philosophie*, trad. Salomon Munk, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003 (désormais noté « *Guide* »), voir : « Introduction ».

3. *Guide*, II, 13 : les trois doctrines y sont distinguées, celle de « Platon » étant tirée d'une compréhension littérale du mythe du *Timée*.

4. Je reprends ce qualificatif, ainsi que plus loin celui d'ésotérisme « essentiel », à Moshe Halbertal, *Concealment and Revelation: Esotericism in Jewish Thought and its Philosophical Implications*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

de la croyance religieuse, nécessairement dissimuler. En somme, la seule thèse philosophiquement tenable serait, dans le cadre de l'*épistémè* médiévale, celle de l'éternité à la manière d'Aristote. Mais le philosophe serait contraint de la dissimuler, car, s'il l'énonçait clairement, il prêterait le flanc à la persécution de ses contemporains, dont il mettrait en cause les croyances religieuses. C'est pourquoi il se verrait obligé d'inventer une écriture qui rende accessible la vérité philosophique à une certaine catégorie de lecteurs, tout en feignant d'adhérer à la thèse généralement admise. Ce modèle de l'ésotérisme maïmonidien peut s'appuyer sur divers propos, notamment un passage de l'« Introduction » du *Guide* où Maïmonide affirme l'impossibilité d'exposer par écrit (c'est-à-dire de manière publique) certaines idées, car il s'exposerait alors « à être un point de mire pour tout ignorant prétendant à la science, et qui lancerait vers lui les flèches de son ignorance⁵ ».

Ce modèle parvient à rendre compte de la démarche complexe de Maïmonide à propos de la création du monde de la manière suivante. Elle consiste, dans ses grands traits, à valider la thèse d'Aristote dans un premier temps, dans le cadre des démonstrations de l'existence de Dieu, de son éternité et de son incorporelité. Puis, dans un second temps, elle affirme son adhésion à la création absolue, après avoir montré que l'éternité du monde n'est pas une thèse démontrée. Dans l'optique politico-religieuse, le lecteur perspicace saura déceler qu'en concédant l'éternité du monde, provisoirement selon ses dires, Maïmonide indique que telle est en fait sa véritable opinion⁶.

Selon le modèle politico-religieux de l'ésotérisme maïmonidien, rien de philosophique n'est finalement en jeu dans la stratégie d'écriture choisie pour traiter de la création. L'écriture est un instrument permettant au philosophe d'avancer masqué dans un univers hostile. Un autre modèle peut toutefois être proposé, qui peut lui aussi se prévaloir de divers passages du *Guide*. Le modèle « politico-religieux », qui présuppose le caractère fondamentalement non philosophique des croyances véhiculées par la religion, fait abstraction des caractéristiques épistémologiques tout à fait particulières de l'idée même de création du monde. Et de fait, la classification de la création du monde parmi les questions devant faire l'objet d'un enseignement ésotérique remonte à la tradition juive, bien avant que celle-ci ne rencontre la tradition philosophique.

5. *Guide*, « Introduction », p. 9.

6. Il est ici impossible d'entrer dans les détails des discussions infinies sur la question de la création du monde chez Maïmonide, mais telle est la ligne suivie par des lecteurs radicaux à l'instar de Moïse de Narbonne ou Joseph Ibn Caspi, deux averroïstes juifs du XIV^e siècle. Pierre Bouretz déploie en français une lecture similaire dans *Lumières du Moyen Âge. Maïmonide philosophe*, Paris, Gallimard, 2015, notamment p. 222-240 et p. 286-334.

Déjà au sein du corpus rabbinique classique⁷, les textes abordent toujours la création du monde conjointement à une réflexion sur les conditions spécifiques de la connaissance humaine et du discours sur l'origine radicale de toute chose⁸.

UN MODÈLE ALTERNATIF : L'ÉSOTÉRISME ESSENTIEL

50 Il n'est pas dans mon intention de démêler la variété des thèses que l'on peut repérer dans la littérature rabbinique ancienne sur l'origine du monde ni d'aborder le difficile problème de la première apparition de la thèse de la création *ex nihilo*. Mais il semble du moins que les rabbins aient été conscients des difficultés épistémologiques de la question, dont Ludwig J. Wittgenstein a clairement énoncé les enjeux au xx^e siècle. Dans sa *Conférence sur l'éthique* notamment, il envisage la question de la création du monde comme faisant partie de celles par lesquelles, de toute nécessité, l'homme affronte les limites du langage. Si le langage véhicule des énoncés sur des états de choses, il suppose l'existence d'un référent, tandis que l'idée de création vise l'avènement de la référentialité elle-même. Wittgenstein le formule ainsi : « la façon correcte d'exprimer dans le langage le miracle de l'existence du monde, bien que ce ne soit pas une proposition *du* langage, c'est l'existence du langage même⁹. » S'efforcer de dire la création du monde serait donc la tentative d'exprimer *dans le langage* ceci qu'il y a du langage. Prendre en compte cette difficulté structurelle du problème de la création du monde invite à envisager l'écriture ésotérique de Maïmonide et plus généralement des philosophes juifs médiévaux selon une tout autre perspective. Selon ce point de vue, le motif qui gouverne le recours à un discours complexe, voire contradictoire, pour traiter de la création du monde n'est en effet pas réductible à un motif extraphilosophique, relatif à la situation politique du philosophe. Il est au contraire intrinsèque ou essentiel au concept même de création. Ainsi, si les philosophes juifs ne s'expriment pas sur ce sujet de manière claire et univoque, c'est qu'une telle clarté et qu'une telle univocité sont impossibles.

7. C'est-à-dire dans les textes antérieurs à la compilation du Talmud de Babylone, autour du vi^e siècle après J.-C.

8. Voir par exemple, la *Mishnah, Hagigah*, II, 1 ou encore le premier tome *Genèse Rabba de Midrash Rabba*, trad. Bernard Maruani et Albert Cohen-Arazi, Lagrasse, Verdier, 1987 (en particulier, I, 5) et, pour une vue d'ensemble du sujet et la traduction de certains textes : Ephraïm Urbach, *Les Sages d'Israël : conceptions et croyances des maîtres du Talmud*, trad. Marie-José Jolivet, Lagrasse/Paris, Verdier/Le Cerf, 1996, chap. 9.

9. Ludwig Wittgenstein, « Conférence sur l'éthique », *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1971, p. 153-154.

C'est bien du reste à un ésotérisme essentiel que Maïmonide semble se référer, précisément eu égard à la question de la création du monde, dans un autre passage de la même introduction du *Guide* :

Mais à cause de la gravité et de l'importance de cette chose [NdA : « l'Œuvre du Commencement » que Maïmonide identifie à la science physique], et parce que notre faculté est insuffisante pour comprendre le plus grave des sujets dans toute sa réalité, on a choisi, pour nous parler des sujets profonds dont la sagesse divine jugeait nécessaire de nous entretenir, les allégories, les énigmes et des paroles extrêmement obscures, comme l'ont dit [les docteurs] : « Exposer la puissance de l'Œuvre du Commencement à des mortels est chose impossible ; c'est pourquoi l'Écriture t'a dit d'une manière obscure : Au commencement, Dieu créa, etc¹⁰. »

Certes, l'enseignement rabbinique cité ici par Maïmonide est vraisemblablement un enseignement tardif¹¹. Mais cela ne retire rien au fait qu'il ait souhaité situer sa propre écriture dans la lignée d'un ésotérisme inscrit au cœur de la tradition religieuse et, partant, ignorant la problématique politique de l'incompatibilité de la philosophie et de la société. Cet ésotérisme essentiel serait à l'œuvre dans ce que la tradition nomme « l'Œuvre du Commencement », à savoir le récit biblique de la création lui-même, qui ne peut énoncer la création de manière claire – nous y revenons. Le *midrash* souligne l'impossibilité pour *l'homme en tant que tel* d'accéder à un savoir de la création du monde. L'ésotérisme politico-religieux postule, à l'inverse, que l'homme peut acquérir un savoir effectif de l'Œuvre du Commencement, bien qu'un tel savoir soit réservé à une élite intellectuelle.

Dans son opposition avec la thèse de l'éternité, l'un des éléments essentiels du dispositif argumentatif de Maïmonide en faveur de la création du monde, repose sur l'idée que le savoir humain n'est pas à même de penser la création absolue. Une partie des arguments des aristotéliens en faveur de l'éternité *a parte* consiste ainsi à se fonder sur des principes qui régissent le monde et à en déduire que la création est impossible. Par exemple, tout processus de génération consiste dans un passage de la puissance à l'acte. Tout être engendré était donc possible avant d'être en acte. Or toute possibilité suppose un substrat pour porter cette possibilité. Par conséquent, une création *ex nihilo* est impossible puisqu'elle suppose la réalisation d'une possibilité sans substrat

10. *Guide*, « Introduction », p. 14.

11. Il provient probablement du *Midrash Shenei Ketuvim* (dans *Batei Midrashot*, éd. S. A. Wertheimer [en hébreu], Jérusalem, Mosad ha-Rav Kook, 1952-1953, t. 1, p. 251) que Moshe Lavee date de l'époque islamique. Voir le Wiki [en ligne : <http://wikitalmidrash.haifa.ac.il>, consulté le 28 mai 2019].

préalable¹². À l'encontre d'arguments *a parte mundi* de ce type, Maïmonide élabore un principe posant une césure radicale entre *avant* et *après* la création, entre cosmogonie et cosmologie : « on ne peut en aucune façon argumenter de la nature qu'à une chose, après être achevée et arrivée en définitive à son état le plus parfait, sur l'état où se trouvait cette chose au moment où elle se mouvait pour naître¹³ ». Autrement dit, le fait que les processus causaux fonctionnent dans le monde selon certaines lois n'implique rien quant à la causation du monde lui-même. Ce principe permet d'interpréter à nouveaux frais la concession que Maïmonide fait, même provisoirement, à la thèse philosophique de l'éternité du monde et qu'il semble privilégier dans certains passages du *Guide* par rapport à la thèse de la création, avant d'y revenir. Il ne s'agit pas d'accorder une thèse sur la durée effective du monde, mais sur la manière dont il se présente à l'homme, en vertu de sa structuration langagière et gnoséologique. Les catégories de la connaissance humaine sont indexées sur le monde dans lequel il existe. Ces catégories mises à l'œuvre par les philosophes permettent de rendre compte des états de choses et non de ceci qu'il y a des états de choses. Elles fonctionnent en présupposant l'existence des états de choses et ne peuvent donc concevoir leur avènement. De là, la thèse d'un monde « éternel », toujours déjà offert à la science des hommes.

ABRAHAM IBN EZRA :

LA CRÉATION DU MONDE À L'ÉPREUVE DU LANGAGE NATUREL DE LA BIBLE

Nous voyons donc à l'œuvre chez Maïmonide un ésotérisme essentiel à l'occasion du traitement conceptuel de la création du monde. Mais, comme nous l'annoncions, un tel ésotérisme peut également être repéré dans l'exégèse, le second domaine qui occupe les philosophes juifs au Moyen Âge. Car le problème « essentiel » de l'idée de création affecte tous les champs du discours, à commencer par le discours biblique lui-même. De fait, en dépit d'une tradition théologique bien ancrée et des préjugés qui en découlent, il n'est absolument pas évident que le premier verset de la Genèse (*berèshit bara' Elohim...*) énonce une création « absolue » de l'Univers et doive être traduit : « Au commencement, Dieu créa, etc. ». Un large consensus existe parmi les chercheurs modernes autour de la contestation de cette idée. Les trois premiers versets bibliques devraient plutôt se traduire : « Au commencement de la création par Dieu du ciel et de la terre – (alors que) la terre était *tohu* et *bohu* – Dieu dit *que la*

12. *Guide*, II, 14, p. 117-118.

13. *Guide*, II, 17, p. 130.

*lumière soit*¹⁴ ». Or une telle lecture est déjà attestée chez des commentateurs juifs médiévaux, s'attachant à rendre compte du sens littéral des versets. Parmi eux, on compte notamment l'interprète qui fait le plus autorité au sein de la tradition rabbinique, Rachi (XI^e siècle, France), mais aussi Abraham Ibn Ezra (1089-1164), savant issu de l'Espagne musulmane. Ses commentaires bibliques, écrits en hébreu à l'adresse des communautés juives d'Europe latine, sont nourris de références à la science et à la philosophie cultivées en « Al-Andalus ». Or, dans son commentaire sur la Genèse (Gn, 1, 1), Ibn Ezra s'engage dans une polémique contre les commentateurs *ex-nihilistes* :

BaRa' [NdA : que l'on traduit généralement par « créa »] : La grande majorité des commentateurs ont soutenu que l'acte associé à la racine *BR'* consiste à produire de l'existant à partir de rien (*yesh me-ayn*). [...] (En réalité), il signifie : trancher, établir une limite définie. L'homme perspicace comprendra¹⁵.

À partir de cette remarque sibylline et provocante, les nombreux interprètes d'Ibn Ezra se sont efforcés de déduire quelle serait sa véritable pensée concernant l'origine et la durée du monde. Ceci d'autant plus qu'il s'agit d'un auteur notoirement et délibérément obscur et que la présence de la notation « l'homme perspicace comprendra » à la fin de notre passage est une mention typique au sein de ses commentaires bibliques, indiquant la présence d'un secret ésotérique¹⁶. De manière tout à fait semblable à ce que l'on observe à propos de Maïmonide, les interprètes d'Ibn Ezra se partagent entre ceux qui en font un penseur radical, tenant de l'éternité du monde, ceux qui y voient le tenant d'une thèse platonicienne (création à partir d'un matériau) et ceux qui s'engagent envers et contre tout à en faire un défenseur de la création *ex nihilo*. Ibn Ezra ne se contente pas du reste de nier que le mot *BaRa'* signifie créer à partir de rien. Il produit une exégèse du récit biblique de la création qui en fait la description d'un phénomène prenant place dans une nature déjà constituée, au sein de laquelle le monde sublunaire serait passé d'un état où il était entièrement submergé à un état dans lequel une partie de la terre aurait émergé, offrant un lieu habitable pour les hommes. Ceci suppose l'existence préalable de tous les éléments sublunaires, mais ne dit rien en ce qui concerne la création des

14. Voir par exemple, *Encyclopedia Judaica*, 2^e éd., s. v. « Creation and Cosmogony in the Bible », p. 273-274 et, en français, Jean Bottéro, « Les origines de l'Univers selon la Bible », *Naissance de Dieu : la Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 1986, p. 155-202.

15. *Com. courant* sur Gn, 1, 1 (voir par exemple la Bible rabbinique : *Miqra'ot Gedolot ha-Keter*, éd. Menachem Cohen, Ramat-Gan, Universitat Bar Ilan, 1992, p. 2a, que nous traduisons).

16. Voir Spinoza, *Traité théologico-politique*, éd. Pierre-François Moreau, Paris, PUF, 1999, chap. 8, p. 329-331, qui voit, dans une mention analogue du *Com. sur Gn*, xxii, 6 d'Ibn Ezra (ainsi que dans son *Com. sur Deut.*, 1, 2), une allusion voilée à une mise en doute de la mosaïcité de certains passages du Pentateuque.

êtres supralunaires (sphères, astres, intelligences séparées) et s'accorde bien avec l'interprétation radicale d'un Ibn Ezra défendant l'éternité de l'Univers, assortie d'une doctrine des cycles cosmiques conduisant périodiquement à l'immersion totale de la Terre puis à son émergence partielle. Envisagée à partir de la seule hypothèse d'un ésotérisme politico-religieux, telle semble être la doctrine hétérodoxe qu'il convient d'attribuer à Ibn Ezra.

C'est sans compter avec la problématique épistémologique posée par la question de la création qui semble n'avoir pas échappé à notre exégète. Car Ibn Ezra insiste sur le statut précis du discours biblique qu'il commente. À l'ouverture de la version alternative de son commentaire sur la Genèse¹⁷, il pose en principe exégétique général que

54

Moïse n'a pas donné la Torah aux hommes d'esprit acéré uniquement, mais à tous, ni non plus uniquement aux hommes de sa génération, mais à toutes les générations. Dans l'Œuvre du Commencement, il n'a, dès lors, parlé que du monde inférieur [= sublunaire], qui a été créé en vue de l'homme. C'est pourquoi il n'a pas mentionné les anges sacrés [= Intellects séparés qui appartiennent au monde supralunaire]¹⁸.

Ce principe signifie que la Bible n'est pas un livre de science et que le discours que l'on y trouve relève du langage naturel et non d'un langage technique ou conceptuel. Ce principe exégétique met en lumière ce qui est en jeu dans le commentaire d'Ibn Ezra sur le récit de la création s'avère être toute autre chose qu'une volonté d'énoncer de manière voilée une doctrine hétérodoxe. En définitive, Ibn Ezra ne dit jamais que le monde *n'a pas* été créé de manière absolue. Il dit uniquement que la Bible n'énonce pas une telle création. En d'autres termes, Ibn Ezra suggère que, dans le langage naturel, qui ne s'embarrasse pas d'une terminologie complexe visant à contourner les confusions voire les limitations du langage, la création du monde ne peut s'énoncer que sous la forme d'un récit qui prend place *dans le monde*. Car si le langage en tant que tel présuppose l'existence d'une réalité mondaine, toute tentative de décrire la création du monde aboutira nécessairement à une narration prenant place, comme tout récit, dans un cadre spatio-temporel préalable. Ainsi, la négation de l'énoncé par la Bible d'une création absolue n'est pas une négation de la création absolue ; elle peut, au contraire, être entendue comme une thèse sur les conditions paradoxales de l'énonciation d'une telle création. Dire la création *du* monde revient nécessairement à dire une création *dans* le monde.

17. Abraham Ibn Ezra a écrit deux commentaires sur la Genèse. Le premier, dit « *Commentaire court* » qui correspond au commentaire courant dans les éditions rabbiniques de la Bible, a été rédigé à Lucques, en 1142-1145 et le second (*Commentaire long*) à Rouen en 1155-1156.

18. Abraham Ibn Ezra, *Com. long* sur Gn, 1, 1, éd. cit., p. 3a [notre traduction].

Pourtant, la création doit nécessairement être énoncée. Car, comme nous l'avons vu plus haut avec Maïmonide, tenir le monde pour créé revient à proposer une idée qui s'exécute du rapport naturel que l'homme entretient avec le monde et qui incline vers l'admission de « l'éternité du monde ». Taire la création reviendrait à la nier, la dire revient à la trahir : l'idée de création du monde ne peut jamais faire l'objet que d'un discours-limite, qui fait signe, dans le langage, vers l'idée de création, mais ne peut la viser adéquatement.

En remontant encore davantage dans le temps, on trouvera chez un auteur, souvent considéré comme l'initiateur de la philosophie juive médiévale, Saadia Gaon, actif au ^x siècle dans les académies talmudiques babyloniennes, une manifestation symptomatique de cette tension. Saadia est notamment connu pour les démonstrations qu'il prétend fournir de la création du monde, entendue comme création *ex tempore* (le monde a eu une durée finie *a parte ante*) – démonstrations relevant de la science du *kalām* ou de la théologie rationnelle, que Maïmonide critiquera vivement dans son *Guide*. Mais, s'il soutient avoir démontré *que* le monde a été créé, Saadia Gaon considère impossible de savoir *comment* il a été créé. Il y insiste dans divers textes et va même jusqu'à ranger la question de savoir « comment a été créé le premier principe » parmi celles « que l'on ne peut connaître, auxquelles il n'y a pas de réponse et qui n'ont de "question" que le nom et non l'idée »¹⁹. Ce savoir est en réalité réservé à Dieu seul et le demander reviendrait pour l'homme à vouloir se faire lui-même créateur²⁰. Or, malgré cette distinction épistémologique radicale entre savoir de la création et savoir de ses modalités, Saadia Gaon consacre tout un traité à un commentaire d'un livre dédié à la description de la création du monde. Il s'agit du plus ancien traité connu relevant de la tradition ésotérique du judaïsme rabbinique, le *Livre de la Création* (*Sefer Yetsirah*). L'époque de sa rédaction demeure discutée, bien que la plupart des chercheurs la situent entre le ^{III} et le ^{VI} siècle après J-C. La tradition, quant à elle, l'attribue au patriarche, Abraham. Ce texte extrêmement obscur et ramassé suggère que le monde a été créé à partir d'une combinaison des lettres de l'alphabet hébraïque et de mystérieuses entités, dix « sefirot », qui seront au cœur de la réflexion cabalistique au Moyen Âge²¹. Le paradoxe de Saadia est d'autant plus fort qu'il

19. Saadia Gaon, *Commentaire sur les Proverbes*, 30, 3, éd. Joseph Derenbourg et Mayer Lambert, Paris, Ernest Leroux, 1894, p. 183-184 [nous traduisons].

20. *Id.*, *Livre des opinions et des doctrines*, éd. arabe avec trad. hébraïque Yosef Kapah, New York, Yeshivah University, 1970, I, p. 73 (trad. anglaise Samuel Rosenblatt : *The Book of Beliefs and Opinions*, New Haven, Yale University Press, 1948, p. 84).

21. Pour une présentation d'ensemble de cette littérature mystique et ésotérique, voir Gershom Scholem, *Les Grands Courants de la mystique juive*, trad. Marie-Madeleine Davy, Paris, Payot & Rivages, 2014 et Charles Mopsik, *Cabale et cabalistes*, Paris, Albin Michel, 2003.

ne se contente pas d'aborder longuement, à travers le prisme du *Livre de la Création*, le *comment* de la création qu'il tient par ailleurs pour insondable, mais qu'il en propose un commentaire rationaliste – démarche qui semble motivée par un désir de soustraire la question de la création à la pensée magique et mystique de certains commentateurs contemporains du même traité. Saadia, conscient de cette incohérence, s'attache toutefois à légitimer son discours sur un objet qui est hors de portée du savoir humain :

56

Si quelqu'un demande : Mais puisque [la science de la création] ne peut pas être atteinte, comment Abraham notre père a-t-il prétendu y être arrivé ? Nous répondrons qu'il n'a pas prétendu avoir saisi le *comment* véritable de la création effective (*h'aqiqat kayfiyat al-khalīqah al-fā'ilah*). Il a seulement énoncé que, par son imagination, il s'est représenté l'apparence de la création, de même que nous nous représentons dans notre imagination que [Dieu] a créé les choses non à partir d'une chose (*lā min shay = ex nihilo*), or nous ne voyons pas comment quelque chose peut advenir non à partir d'une chose²².

Le discours abrahamique sur la création est un discours-limite, une description consciente de sa propre inadéquation. Le discours de Saadia amplifie encore ce passage à la limite en s'efforçant de changer un discours mythique et imagé en savoir scientifique ou plutôt analogue aux modalités de la création.

À travers ce paradoxe, Saadia énonçait, dès l'amorce d'une philosophie juive au Moyen Âge, la structure problématique du concept de création du monde : une pure idée qui ne se laisse décrire adéquatement et qui, pourtant, ne cesse de se chercher un contenu représentatif que l'homme puise dans l'analogie des processus de production qu'il peut observer *dans* le monde. Cette tension ne cessera par la suite de se manifester, aussi bien dans le cadre du traitement conceptuel de la question, comme nous l'avons vu avec Maïmonide, que dans le cadre de son traitement exégétique, comme ne témoigne le commentaire d'Abraham Ibn Ezra.

En schématisant la condition médiévale du philosophe comme celle d'un être aux prises d'un conflit entre religion et philosophie, révélation et raison, le modèle politico-religieux de l'ésotérisme ne parvient pas, quant à lui, à saisir l'enjeu philosophique posé par les thèses dites religieuses ou révélées. La question de la création du monde en est le *tout premier* exemple.

22. Saadia Gaon, *Commentaire sur le Sefer Yetsirah*, éd. Mayer Lambert, Paris, Émile Bouillon, 1891, p. 17 (trad. modifiée p. 35). L'expression « non à partir d'une chose » traduit mot à mot l'arabe *lā min shay*, que Saadia utilise pour éviter les ambiguïtés de l'expression *min lā shay* « à partir d'aucune chose », laquelle peut aussi se comprendre comme signifiant à partir du non-être et où « non-être » pourrait désigner un matériau informe (*ibid.*, p. 84 ; trad. p. 106).

LE VERBE EN IMAGE.
FIGURER L'ACTE CRÉATEUR DANS L'ICONOGRAPHIE DU
COMMENCEMENT DU MONDE (IV^e-XVI^e SIÈCLE)

Florian Métral
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Archétypes ou symboles universels ne sont que des symptômes épars, tournés vers nous, de ce que la création n'est pas libre jeu d'invention, mais déploiement d'un langage, à partir duquel est déjà engendrée la Création divine que l'artiste cherche dans le fond à imiter. Par son œuvre, l'artiste ne compose donc pas son monde, comme s'il en était le créateur *ex nihilo*, ou un monde fictif, fruit de son imagination ; il se dispose seulement de telle manière que par son activité il entre en consonance avec le Verbe originaire, la source de toutes les formes, dont il va assurer l'entrée dans la manifestation sensible.

*Jean-Jacques Wunenburger*¹.

Au Moyen Âge, l'idée chrétienne de la Création du monde constitue aux côtés de celles du Paradis, du Purgatoire ou de l'Enfer l'un des pans essentiels de l'imaginaire de cette époque². Récit fondateur du christianisme dans lequel

1. Jean-Jacques Wunenburger, « Le mythe de l'œuvre ou le discours voilé des origines » cité dans Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Art, mythe et création*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, p. 13.
2. Sur l'imaginaire de la création du monde au Moyen Âge et à la Renaissance, voir Dorothy Glass, « The Creation in the Middle Ages », dans Lawrence D. Roberts (dir.), *Approaches to Nature in the Middle Ages*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, p. 67-107 ; Hans-Werner Goetz, *Gott und die Welt. Religiöse Vorstellungen des frühen und hohen Mittelalters*, Berlin, Akademie Verlag, 2012 ; Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997 ; Mireille Mentré, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, O.E.I.L., 1984 ; Reinhard Sprenger, *Schöpfung und Mensch im Mittelalter*, Mainz, Bernardus-Verlag, 2007 ; Michael Treschow, Willemien Ottenet, Walter Hannam (dir.), *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought*, Leiden, Brill, 2007. Sur la notion d'imaginaire dans son rapport à la discipline de l'histoire, je m'en remets aux propos de Jacques Le Goff dans la préface de l'ouvrage de Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (xii^e-xv^e siècle)*, Roma, École française de Rome, 1993, p. IX-X : « Un des principaux intérêts de l'histoire de l'imaginaire est de s'incarner dans des images et de faire de ces images des documents d'histoire au-delà du champ traditionnel de l'histoire de l'art pour y chercher, par-delà les formes et les styles, les idées, les croyances, la sensibilité, les problèmes d'une société ou d'une composante de la société qui s'y exprime ».

s'origine le drame de l'histoire de la rédemption et du salut, la Création du monde se veut l'exact corolaire de l'Apocalypse, c'est-à-dire de la révélation qui aura lieu à la fin des temps que résume notamment le couple conceptuel de l'alpha et de l'oméga.

Il est vrai, comme l'a bien mis en évidence Mireille Mentré, que l'essentiel du travail de l'imaginaire au Moyen Âge fut de faire se rejoindre la Création et la Révélation, mais l'imaginaire du commencement du monde ne se réduit néanmoins pas à ces seules incidences eschatologiques et sotériologiques³. Si l'idée n'a jamais cessé de nourrir les exégèses théologiques depuis les premiers siècles chrétiens, on constate une attention nouvelle et évidente pour le premier récit de la Bible à partir du XI^e siècle, qui n'est pas sans rapport avec le retour en grâce de la physique aristotélicienne. Ainsi le XII^e siècle, mais surtout le XIII^e siècle voient naître les grandes querelles philosophico-religieuses sur le commencement (ou l'éternité) du monde, sur l'origine et le statut de la matière par rapport au Créateur ou encore sur les modalités du processus divin de création lui-même⁴. Il en naîtra quantité d'images qui, dans une certaine mesure, sont le fruit d'un imaginaire où se croisent et se conjuguent les conceptions de la science et de la croyance⁵.

Pour fondamentale que soit cette relation entre l'écrit et le visuel, l'exégèse théologique ne se préoccupe généralement pas de la problématique spécifique qui est celle de la mise en image du récit biblique. Loin de se réduire au texte, les représentations imagées du commencement du monde développent un langage propre qui, en de nombreux aspects, vient rejoindre l'imaginaire du faire artistique et de l'art par le biais de ce que l'on pourrait nommer une « poétique théologique ». Pour l'imagier médiéval – pas encore *artiste* au sens renaissant du

3. Mireille Mentré, *Création et Apocalypse*, *op. cit.*, p. 13-16.

4. Sur ces questions, voir notamment Marie-Dominique Chenu, « Nature ou Histoire ? Une controverse exégétique sur la création au XII^e siècle », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 20, 1953, p. 9-16 ; Cyrille Michon (dir.), *Thomas d'Aquin et la controverse sur « L'Éternité du monde »*, Paris, Flammarion, 2004 ; Conrad Rudolph, « In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century », *Art History*, 22/1, 1999, p. 3-55 ; Mihaela Voicu, « L'idée de Création et sa représentation dans la renaissance du XII^e siècle. Mutations d'un idéal », *Revue des sciences religieuses*, 76/1, 2002, p. 33-56.

5. On manque encore d'un grand travail sur l'iconographie de la création du monde de l'Antiquité à nos jours, je renvoie donc à différentes études qui, bien qu'elles s'attachent à des phénomènes précis, permettent d'en approcher les problématiques centrales : Hans Martin von Erffa, *Ikologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, München, Deutscher Kunstverlag, 1989 ; Lech Kalinowski, « Salomon et la Sagesse. Remarques sur l'iconographie de la Création du monde dans les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe du Musée Condé à Chantilly », *Artibus et Historiae*, 20/39, 1999, p. 9-26 ; Xénia Muratova, s. v. « Création », dans Xavier Barral i Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 234-241 ; Johannes Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen des sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

terme, mais déjà concerné par les mêmes préoccupations –, la problématique que pose la figuration des premiers instants est celle de la transposition visuelle du Verbe divin. Pour le dire autrement, comment faire entrer la parole créatrice dans le champ du visible ? Une question qui amène à s'en poser une autre peut-être plus cruciale : comment figurer ce qui *advient*, ce qui *naît*, ce qui *se crée* ?

Mon propos n'a pas pour ambition d'apporter une réponse définitive à ce questionnement, mais, à tout le moins, de poser quelques jalons afin de saisir les fondements et les ferments de la figuration de l'acte créateur qui sont à chercher principalement dans une anthropologie chrétienne de l'*imago*. Je reviendrai donc tout d'abord sur la question de l'irreprésentabilité de la Création du monde, puis sur l'analogie entre l'acte créateur divin et l'acte artistique avant de m'attarder sur une série d'exemples artistiques où paraissent se cristalliser quelques-uns des principaux enjeux du processus de mise en image de l'acte créateur.

L'IMAGE DE L'IRREPRÉSENTABLE

La Création du monde est au principe de l'histoire chrétienne, c'est elle qui marque le commencement du temps. Mais malgré cette fonction éminente, son exégèse n'en demeure pas moins l'une des plus complexes et des plus déconcertantes en raison de son extraordinaire diversité et de ses nombreuses contradictions⁶. Sa conception va en réalité souvent de pair avec son incompréhension. Augustin rappelle en de multiples occasions combien il se sent désemparé face à ce récit et multiplie les appels à Dieu pour accéder « à l'intelligence des Écritures » :

Fais que j'entende et comprenne comment dans le principe tu as fait le ciel et la terre. Moïse l'a écrit. Il l'a écrit et il s'en est allé ; il est parti d'ici passant de toi à toi, et maintenant il n'est pas devant moi. Car s'il y était, je le retiendrais, je le prierais, je le supplierais en ton nom de m'ouvrir le sens de ces mots ; je tendrais les oreilles de mon corps aux sons jaillissant de sa bouche⁷.

6. L'exégèse de la création du monde a fait l'objet de plusieurs récents travaux universitaires tout à fait intéressants notamment Marco Valerio Fabbrì et Michelangelo Tabet (dir.), *Creazione e salvezza nella Bibbia*, Roma, EDUSC, 2009 et Marie-Anne Vannier (dir.), *La Création chez les Pères*, Berlin, Peter Lang, 2011. On pourra également se référer aux multiples et riches contributions réunies dans *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Paris, Études augustiniennes, 1973.
7. Augustin, *Les Confessions*, liv. XI, III, 5, dans *Œuvres de Saint-Augustin. 14, Les Confessions. Livres VIII-XIII*, éd. Martin Skutella, trad. André Bouissou et Eugène Tréheorel, Paris, Études augustiniennes, 1992, p. 279.

Encore en 1215, lors du quatrième concile de Latran, cette vérité de foi que la création du monde fut *ex nihilo* (à partir de rien) et *ab initio temporis* (au commencement du temps) nécessite, devant l'amplification des hérésies et des impiétés, d'être rappelée :

Principe unique de toutes choses, créateur de toutes visibles et invisibles, spirituelles et corporelles, qui, par sa force toute-puissante, a tout ensemble, dès le commencement du temps, créé de rien l'une et l'autre créature, la spirituelle et la corporelle, c'est-à-dire les anges et le monde terrestre ; puis la créature humaine qui tient des deux, composée comme elle est d'esprit et de corps⁸.

60 Indicible et infigurable, telles sont à l'instar de l'Enfer les qualités qui sont généralement attachées à la Création du monde⁹. Paradoxe évidemment, car cela n'a jamais empêché les théologiens d'en parler, ni les artistes de la représenter. Toutefois, indéfiniment se pose dans l'exégèse chrétienne la question des modalités de compréhension d'un évènement qui échappe au champ de la raison. Comment se figurer un acte dont le processus de réalisation est réduit au seul pouvoir de création *ex nihilo* du *Logos* divin ? On sait toute l'importance que le Moyen Âge a accordée à l'*imago* notamment conçue comme *transitus*, autrement dit comme lieu de passage des réalités visibles aux réalités invisibles¹⁰. Augustin, déjà, lorsqu'il tentait d'interpréter le premier récit de la Genèse, louait l'image visible, car elle lui permettait de se représenter ce qu'il ne parvenait pas, malgré tous ses efforts, à concevoir¹¹.

Difficile en effet d'envisager la Création du monde sans ou en dehors de l'image tant les deux champs sont intimement liés¹². Au commencement, il y a l'*imago* telle qu'elle apparaît dans le récit de la création d'Adam (Gn 1, 26), où le premier homme est conçu « à notre image et à notre ressemblance »

8. Jacques Arnould, « La Création du monde selon le christianisme », dans Évelyne Martini (dir.), *La Création du monde*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004, p. 56-59.

9. Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà*, op. cit., p. 135-137.

10. Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle », dans François Boespflug, Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Le Cerf, 1987, p. 290. Sur la question de l'image au Moyen Âge, je renvoie également à la grande synthèse de Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Le Cerf, 1998.

11. Mais là s'arrête la valeur accordée à l'image par Augustin, et d'une manière générale pour la théologie médiévale, car ainsi que l'écrit Olivier Boulnois : « Ce qui est invisible est plus grand que ce qui est visible ; le créateur est plus grand que son œuvre, c'est lui qui doit être aimé, tandis que la créature doit seulement être contemplée. Dieu ne doit être aimé que comme irréprésentable ; car il est meilleur que toutes choses représentables », « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 91/1, 2007, p. 75-92.

12. J'emprunte ce développement sur les différentes fonctions de l'*imago* médiévale à Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'*imago* » *Annales. Histoire, sciences sociales*, 51/1, 1996, p. 3-36.

(« *ad imaginem et similitudinem nostram* »). Tout le drame de l'humanité est en grande partie contenu dans cette perte de la ressemblance au moment de la Chute qui l'a conduite à entrer, selon l'expression d'Augustin, dans la « région de dissemblance » (« *regio dissimilitudinis* ») et à s'engager dans la reconquête de l'*imago* perdue qui la fera ressembler de nouveau à son Créateur¹³. Il y a aussi l'*imago* en tant que notion comprenant l'ensemble des productions issues de l'imaginaire, telles que la mémoire, les rêves et surtout la vision. Ainsi, Philon d'Alexandrie range le récit de la Création parmi les textes qui ne peuvent être compris que dans les profondeurs de l'âme, non par les sens extérieurs, mais par une expérience de type intérieur, de l'ordre de la contemplation voire de la vision. Ce postulat se fonde en grande partie sur la croyance que le récit du commencement est lui-même l'œuvre imagée de la vision et de la révélation des principes et du mystère de la création du monde qui fut faite par Dieu à l'auteur supposé du Pentateuque, Moïse, sur le mont Sinaï¹⁴.

Mais l'*imago* peut aussi désigner l'ensemble des productions matérielles dans lesquelles, écrit Jean-Claude Schmitt, « l'homme reproduit, non sans témérité, le geste créateur de l'imagier divin¹⁵ ». Si la Création du monde, non comme résultat mais comme processus, peut entrer dans le domaine du visible, c'est en vertu d'une *mimésis*, conçue non comme imitation mimétique, mais comme une ressemblance. Autrement dit, la représentation imagée de la Création ne peut avoir le statut iconique de l'image acheiropoïète¹⁶, elle portera en elle et exhibera toujours les marques de son faire, de sa matérialité, de son artificialité :

C'est que l'homme ne saurait parler de l'origine du monde autrement que grâce à l'imagination soumise à des règles de vraisemblance. Il ne peut qu'en donner une représentation (une *mimésis*) vraisemblable. En cette matière, le seul logos possible réside dans un muthos. Les deux sont équivalents. La naissance du monde ne se laisse pas décrire, on ne peut que l'imaginer tant bien que mal dans

13. Voir sur cette notion Étienne Gilson, « *Regio dissimilitudinis* de Platon à Saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, 9, 1947, p. 109-130.

14. Sur ces questions, je renvoie aux différents essais de la récente exposition consacrée à la figure de Moïse au Musée d'art et d'histoire du judaïsme : Anne-Hélène Hoog, Matthieu Somon, Matthieu Léglise (dir.), *Moïse. Figures d'un prophète*, Paris, Flammarion, 2015. Sur la représentation de Moïse et son importance dans l'iconographie de la création du monde, je me permets de renvoyer à Florian Métral, *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, coll. « Les apparences », 2019.

15. Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'*imago* », art. cit., p. 4.

16. Sur l'image acheiropoïète (non faite de main d'homme), je me permets de renvoyer à Florian Métral, s. v. « Acheiropoïète (image) », dans Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, Reims, ÉPURE, 2015, p. 113-116.

un récit. Toute connaissance est ici nécessairement une expérience de pensée de nature narrative¹⁷.

CRÉATION DU MONDE ET FABRIQUE DE L'IMAGE

L'individu peut-il créer comme le Créateur ? À cette interrogation, les théologiens sont unanimes : Dieu « est l'unique Créateur (*solus creator est Deus*) » rappelle Augustin dans *La Trinité* tandis que Thomas d'Aquin commente dans la *Somme théologique* (I, art. 5 « Appartient-il à Dieu seul de créer ? ») que « la création est l'action propre de Dieu lui-même¹⁸ ». On a coutume de considérer que le passage du Moyen Âge à la Renaissance correspond entre autres à celui du transfert des prérogatives créatrices de Dieu chez l'individu et plus particulièrement chez le poète et l'artiste¹⁹. Or cette lecture, prise dans des considérations trop générales ou approximatives, risquerait de faire se méprendre sur l'idée de l'art au Moyen Âge comme sur celle de l'artiste de la Renaissance²⁰. Quoique l'humanisme du xv^e siècle insiste fortement sur la nature divine de l'individu, ce dernier n'en devient pas pour autant créateur : il ne partage avec Dieu que ses facultés créatrices, ce que résume aujourd'hui la notion de créativité²¹. L'individu « créateur » agit à l'image et à la ressemblance

62

17. Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Jean Lecoite, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au xvi^e siècle », dans Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi^e siècle*, Genève, Droz, 2011, p. 109-147, ici p. 110.
18. Augustin, *La Trinité*, III, IX, 16, dans *Œuvres de Saint-Augustin. 15, La Trinité. Livres I-VII*, éd. et trad. Marcelin Mellet et Pierre-Thomas Camelot, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 304-305 ; Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I, 45, 5, éd. Albert Raulin, trad. Aimon-Marie Roguet, vol. 1, Paris, Le Cerf, 1984, p. 476.
19. Voir, sur cette question, Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, v^e-xvi^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008 ; Patricia Emison, *Creating the "divine" artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden/Boston, Brill, 2004 ; Martin Kemp, « From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, 8, 1977, p. 347-398 ; Florian Métrol, s. v. « Création artistique et création du monde », dans Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, op. cit., p. 117-122 ; Milton C. Nahm, « The Theological Background on the Theory of the Artist as Creator », *Journal of the History of Ideas*, 8, 1947, p. 363-372 ; Eyolf Østrem, « *Deus Artifex* and *Homo Creator*: Art Between the Human and the Divine », dans Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen, Heinrich W. Schwab (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 15-48 ; Jackie Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
20. Si l'on ne peut parler d'art au sens que la Renaissance donne à ce terme, il y a bien néanmoins de l'art au Moyen Âge, « c'est-à-dire un savoir-faire, pratiqué à des degrés variables, et une valeur esthétique qui contribue à conférer à l'objet la puissance qui le rend efficace » (Jérôme Baschet, « Introduction : l'image-objet », dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt [dir.], *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 11). Voir également Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 336-362.
21. « [...] L'art est bien imitation, mais non pas imitation de la nature ; il est imitation de l'art infini de Dieu. Plus précisément, il est imitation non de la création divine, mais de la créativité divine

du Créateur, mais sans en être l'égal. Sa nature créatrice est de l'ordre de l'*altérité* plutôt que de l'*identité* : il est au mieux un *autre*, mais pas le même. Dieu seul est dans la création, l'artisan n'est lui que dans la fabrication²².

L'existence d'une terminologie spécifique pour qualifier l'acte créateur et son contraire ne résolvait pas pour autant le paradoxe de la représentation imagée du commencement. Le modèle créateur ne pouvait convenir à l'artisan, mais le modèle artisanal pouvait quant à lui tout à fait convenir à Dieu. C'est ainsi que la figure du *deus artifex*, le dieu artisan, fut très largement employée dès les débuts de l'exégèse chrétienne. Irénée, dans *Contre les hérésies*, reprend la figure du Dieu potier – et avec elle le concept de la *plasmatio*, le modelage – et compare la Création à un art de dosage, d'équilibre, et d'harmonie des contraires semblable en cela à la musique. Augustin quant à lui popularise la célèbre formule de Dieu comme « l'architecte du ciel et de la terre » tandis que Basile de Césarée dans ses *Homélie sur l'Hexaméron* rappellera que Moïse utilise l'expression « Dieu créa » afin que « le monde apparaisse comme une œuvre d'art qui s'offre à la contemplation de tous, et fasse reconnaître la sagesse de son auteur²³ ». Certes, Dieu ne crée pas à partir d'une matière préexistante et la comparaison était avant tout utile pour se représenter le mystère du commencement, mais en envisageant le Créateur comme l'intelligence organisatrice du monde aux prises avec la *prima materia* qui contient en puissance la forme en devenir – induisant dès lors une claire séparation entre le « sujet » et l'« objet » de la Création – l'imaginaire médiéval a ouvert la voie à l'appropriation de l'acte créateur divin par les artistes²⁴.

La figure du *Deus artifex* ne peut néanmoins recouvrir l'étendue de la problématique. Elle ne concerne finalement qu'un postulat théologique, voire théorique, qui ne saurait embrasser tout l'éventail des possibilités de figuration, lesquelles pour une part certaine sont davantage le miroir d'un imaginaire artistique que d'une stricte lecture théologique. Si les réponses offertes sont ainsi multiples, toutes paraissent pourtant traduire une volonté commune qui est d'apporter une réponse imagée *efficace* à cet acte surnaturel.

elle-même, de l'art infini par lequel Dieu est origine de toutes les formes neuves » (Olivier Boulnois, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76).

22. Sur la notion d'altérité et la construction de soi dans la poétique artistique, je renvoie notamment à Giovanni Careri, *La Torpeur des ancêtres : juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.

23. Florian Métral, « Création artistique et création du monde », art. cit., p. 117-118.

24. Marie-Louise von Franz, *Les Mythes de création. Processus créateur et modèles de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982, p. 108-109.

S'il y a bien un imaginaire de la création du monde au Moyen Âge, son iconographie, au sens d'un thème visuel qui aurait « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre », ne va pas nécessairement de soi ou tout du moins exige d'être bien définie²⁵. L'une des principales difficultés que posent ces images réside dans le fait qu'elles n'ont jamais eu d'existence singulière ; elles font bien souvent partie de monumentales entreprises décoratives et s'insèrent, de manière quasi systématique, dans des dispositifs figuratifs plus vastes s'appuyant sur la Genèse, le Pentateuque ou l'Ancien Testament tout entier, ou encore en pendant avec l'Annonciation ou des scènes de l'Apocalypse et du Jugement dernier. C'est que, on l'a vu, même s'il y a un intérêt théologique et philosophique évident, le dogme d'une création *ex nihilo* et *ab initia temporis* a notamment pour principal rôle d'être avant tout une porte d'entrée dans le grand récit de l'histoire chrétienne de la rédemption. Cette fonction inaugurale explique sans doute que ces images aient souvent été placées à l'entrée des édifices comme en témoignent entre autres le monumental pilier de la façade de la cathédrale d'Orvieto (1310-1330) sculpté par Lorenzo Maitani (1255-1330), le tympan du portail principal (fin XIV^e siècle) de l'église d'Ulm ou encore la célèbre porte orientale du baptistère de Florence (1425-1452), surnommée par la suite la « *Porta del Paradiso* », réalisée par Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

Pour résumer, on peut globalement distinguer deux schèmes iconographiques qui – sans être figés dans des catégories – paraissent bien refléter la double conception théologique de la création du monde, c'est-à-dire d'une part la création comme la forme achevée qui est le résultat d'une action et d'autre part la création comme l'action sur une forme en devenir²⁶. Le premier schème représente ainsi la création à partir de la nature et du monde comme œuvre divine selon une conception largement empruntée à la théologie paulinienne de l'Épître aux Romains (« Depuis la création du monde, les hommes, avec leur intelligence, peuvent voir, à travers les œuvres de Dieu, ce qui est invisible : sa puissance éternelle et sa divinité » : Rm, 1, 20)²⁷. La *Création du monde* située sur la paroi droite de l'église supérieure de la basilique Saint-François à Assise (ca. 1290) attribuée à Jacopo Torriti (actif entre 1270 et 1300), où le Créateur bénit un monde immédiatement achevé prêt à recevoir le premier couple de

25. Sur cette définition du « thème iconographique », je renvoie à Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 51/1, 1996, p. 93-133, repris en partie dans Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2008.

26. Pour une mise en perspective de ces différents schèmes ou « recensions » iconographiques, voir Xénia Muratova, « Création », art. cit., p. 236-238.

27. Jacques Arnould, « La Création du monde selon le christianisme », art. cit., p. 52-55.

l'humanité, ou la *Création du monde* au Palazzo Pubblico de Sienne (1345) d'Ambrogio Lorenzetti (ca. 1285-1348), dans laquelle Dieu enserme de ses bras et de ses jambes la totalité du monde visible représenté sous la forme d'une mappemonde, relèvent de ce type d'imaginaire visuel. Le second schème iconographique se fonde quant à lui sur une approche plus littérale du récit en six jours où l'accent est mis sur une création en train de se faire et envisagée sous l'angle de son processus de réalisation. Ici, c'est un exercice d'imagination qui est au fondement de la représentation, car il s'agit de rendre visible, d'imager ce qui ne peut s'observer, ce qui ne peut aussi, de manière analogue, se comprendre que difficilement. Sur le plan visuel, on assiste alors à des développements figuratifs qui se caractérisent par une remarquable diversité, fruit d'un imaginaire tant collectif que personnel au sein duquel émergent les différentes figures du *deus artifex*, malaxant la matière première ou dégainant son arsenal d'outils pour lui donner forme, soufflant pour conférer la vie au monde et à l'homme, déployant une gestuelle puissante afin de mettre en ordre le chaos. La diversité des ces inventions visuelles, allant au-delà du récit lui-même, voire parfois même de l'exégèse biblique, n'avait d'autre but que de parvenir à imager la puissance créatrice du Verbe divin. Ce sont sur ces images que je vais désormais me concentrer plus spécifiquement.

Nul doute que la problématique des modalités de figuration de l'acte créateur divin a posé autant, si ce n'est plus, de problèmes que l'exégèse du texte proprement dit. Durant les premiers siècles chrétiens, l'iconographie du Créateur s'est souvent basée sur celle du Christ-*Logos* selon le récit de l'Évangile selon Jean (« Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu » : Jn, 1, 1)²⁸. Coiffé du nimbe crucifère, représenté de profil et effectuant le plus souvent un geste de bénédiction, c'est ainsi que l'acte créateur était représenté dans la *Genèse de Cotton*, l'une des plus anciennes représentations du commencement du monde sous la forme d'une séquence narrative de plusieurs images en écho aux six jours du récit biblique²⁹. Le type de la *Genèse de Cotton* va considérablement se développer au cours des siècles suivants, et notamment à partir du XI^e siècle, avec le modèle de la *Bible* de Moutier-Grandval où le geste

28. Xénia Muratova, « Création », art. cit., p. 236. Sur ces deux types iconographiques dans les représentations de la Création du monde, je renvoie également à la riche synthèse de François Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008.

29. La *Genèse de Cotton*, du nom de son propriétaire Robert Cotton qui en fit l'acquisition au XVII^e siècle, est l'un des plus vieux manuscrits enluminés du Livre de la Genèse que l'on date généralement du V^e ou du VI^e siècle. Largement détruites lors de l'incendie de la bibliothèque Cotton en 1731, les images de la Création du monde sont connues par l'intermédiaire notamment de leur reprise dans le décor à mosaïque de la coupole droite du narthex de la basilique San Marco à Venise entre 1220 et 1240. On consultera à ce sujet l'étude essentielle de Kurt Weitzmann, Herbert L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI.*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

de Dieu commence à connaître quelques variations qui trahissent une volonté évidente de caractérisation et de définition de l'acte créateur³⁰. C'est également à cette période que se développe une invention tout à fait intéressante appelée à une importante postérité, à savoir celle d'une Création du monde représentée sous la forme d'une action du sujet-dieu sur l'objet-monde. Ce type de dispositif est en particulier développé dans les quadrilobes supérieurs du soubassement du portail nord, connu également comme le « Portail des Libraires » (fin XIII^e siècle), de la cathédrale de Rouen où le Créateur, à la manière d'un peintre avec son tableau, crée et dispose les ornements du monde (fig. 1).

66

À partir des XI^e et XII^e siècles, on assiste à un effort plus manifeste de caractérisation du geste créateur par l'intermédiaire de l'introduction des motifs liés à l'activité de production humaine. Le Créateur se pare désormais d'attributs et d'outils, mime sans équivoque des gestes de modelage (*plasmatio*), se dote d'une gestuelle plus majestueuse et finit même par prendre son envol. Sans doute, ce mouvement a quelque chose à voir avec la réaffirmation de la doctrine de la Création du monde qui devait, d'une manière ou d'une autre et face aux hérésies et aux controverses, donner à voir la réalité visible d'un phénomène qui demeurerait inexplicable. Ainsi, le Créateur, toujours sous l'apparence du Christ-*Logos*, va se voir doté d'attributs du pouvoir et d'autorité comme un sceptre dans la *Création du monde* (1356-1367) de Bartolo di Fredi (1330-1410) peinte sur la paroi gauche supérieure de la nef de la collégiale de San Gimignano ou encore d'une verge, en référence sans doute à celle dont faisait usage Moïse, ainsi qu'on le voit dans un bel antiphonaire illustré d'origine italienne³¹.

Le XIII^e siècle voit quant à lui fleurir les célèbres images du *deus artifex* équipé d'un compas et s'employant à tracer ou à mesurer le monde dont les deux plus célèbres exemples sont les frontispices de deux bibles moralisées réalisées durant le premier tiers du siècle à la Cour de France et aujourd'hui conservées à l'Österreichische Nationalbibliothek (le Codex Vindobonensis 2554 et le Codex Vindobonensis 1179). La référence à Dieu en tant qu'architecte de l'univers semble avant tout être le fruit d'une exégèse littéraire – ainsi qu'on l'a vu plus tôt chez Augustin – avant d'être visuelle, mais qui se trouve être fondée, pour une certaine mesure, sur l'Écriture elle-même, notamment sur des passages du Livre de la Sagesse (« Vous avez réglé toutes choses avec mesure, et avec nombre, et avec poids » : Sg, XI, 21) et du Livre des Proverbes (« Lorsqu'il disposa les cieux, j'étais là ; Lorsqu'il traça un cercle à la surface de l'abîme » : Pr, VIII,

30. Conrad Rudolph, « In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century », art. cit., p. 30-31.

31. Anonyme, *Création du monde*, 1485-1499, fol. 13 v^o, ms. Lewis E M 70, Free Library of Philadelphia.



Fig. 1. Anonyme, *Histoires de la Genèse*, dernier quart du XIII^e siècle, Rouen, soubassement du portail nord de la cathédrale

27)³². Le motif du compas demeure néanmoins une invention iconographique permettant d'exposer les modalités de l'acte créateur qui, dans une référence évidente à la production humaine, se présente comme le fruit d'une idée se réalisant via l'entremise d'une technique et relève donc essentiellement d'une *techné*. Aussi exceptionnelles qu'elles soient, ces représentations ne connaissent en réalité qu'une vogue assez temporaire et disparaissent dès la seconde moitié du xv^e siècle³³.

68

D'une manière générale, on constate que les représentations imagées de l'acte créateur se situent dans le droit fil du texte biblique et de son exégèse littéraire. C'est ainsi que, si Dieu peut être représenté avec un compas en référence à la conception mathématique du monde, il ne sera jamais figuré avec le pinceau du peintre ou le marteau du sculpteur. Ceci n'a cependant pas empêché ces deux activités d'avoir pu être évoquées sur le mode de l'analogie comme c'est le cas, notamment à partir de la Renaissance, pour l'art de la peinture : le doigt de Dieu – et sa main par extension – va tenir lieu de pinceau et son action sur le monde va alors évoquer l'activité pratique du dessin et de la peinture en général comme dans la *Séparation de la lumière et des ténèbres* des Loges du Vatican (1517-1518) conçue par Raphaël et peinte par Giovan Francesco Penni. Néanmoins, c'est bien l'art de la sculpture qui, le plus souvent, est convoqué pour représenter l'acte créateur notamment à travers l'épisode de la création d'Adam qui déjà dans le texte de la Vulgate était envisagé autant comme une *formatio* (l'action de former) que comme une *plasmatio* (l'action de modeler). Ceci explique que l'iconographie biblique de la création d'Adam se soit largement appuyée à ses débuts aux iii^e et iv^e siècles sur celle de *Prométhée formant l'homme* à tel point qu'elles ont pu fréquemment se confondre au cours des siècles suivants. La mise en scène d'un Dieu « plasmateur » connaît ainsi des développements remarquables notamment dans les voussures de la baie centrale du portail nord (début xiii^e siècle) de la cathédrale de Chartres où le Christ-Logos semble modeler les derniers traits du premier homme dont il enserme de ses mains la tête (fig. 2). On retrouve ce type d'invention de manière continue jusqu'au

32. Conrad Rudolph, « In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century », art. cit., p. 36-38.

33. L'exégèse sera reprise bien plus tard par John Milton au livre VII (v. 225-231) de son *Paradise Lost* (1667) : « He took the golden compasses, prepared / In God's Eternal store, to circumscribe / This universe, and all created things : / One foot he center'd, and the other turn'd / Round through the vast profundity obscure, / And said : – "Thus far extend, thus far thy bounds ; / This be thy just circumference, O world!" » (« Alors il arrête les roues ardentes, et prend dans sa main le compas d'or, préparé dans l'éternel trésor de Dieu, pour tracer la circonférence de cet univers et de toutes les choses créées. Une pointe de ce compas il appuie au centre, et tourne l'autre dans la vaste et obscure profondeur, et il dit : – "Jusque-là étends-toi, jusque-là vont tes limites ; que ceci soit ton exacte circonférence, ô monde !" », John Milton, *Le Paradis Perdu*, éd. Claude Mouchard, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Belin, 1990, p. 305).



Fig. 2. Anonyme, *Création d'Adam*, premier tiers du XIII^e siècle, Chartres, voussures de la baie centrale du portail nord de la cathédrale

xvi^e siècle, notamment dans la *Création d'Adam* du baptistère de Padoue (1376-1378) peinte par Giusto de' Menabuoi ou dans la *Création d'Ève* (ca. 1572) de Véronèse conservé à l'Art Institute de Chicago.

L'acte créateur par l'entremise du toucher et du contact paraît également directement relié à la notion théologique de ressemblance, autrement dit d'un monde et d'une créature qui porte en elle l'image de son auteur. Ainsi, les représentations de la naissance du premier homme, notamment à partir du xv^e siècle avec la *Création d'Adam* (1508-1512, chapelle Sixtine, Vatican) de Michel-Ange bien évidemment ou celle de Francesco Salviati (v. 1552-1554, chapelle Chigi, Santa Maria del Popolo, Rome), par les postures antithétiques que les deux peintres confèrent au Créateur et à sa créature, donnent à voir cette ressemblance originelle. C'est également le cas, quoique dans un registre différent, dans les célèbres volets du retable de Grabow (1373-1383, Kunsthalle de Hambourg) de Bertram von Minden où l'une des scènes de la création du monde représente le Christ-*Logos* contemplant sa propre image dans le monde nouvellement créé (fig. 3). Ce subtil jeu de miroir qui instaure dès lors une filiation entre le Créateur et son œuvre n'est sans doute pas sans rapport avec l'émergence des procédés d'auctorialité et de la notion d'art elle-même qui commencent très précisément à se configurer à partir du xiv^e siècle³⁴.

70

C'est justement au cours de ce xiv^e siècle que l'on assiste à l'invention « moderne » de l'acte créateur qui prendra tout son essor au xvi^e siècle. Les attributs et les outils disparaissent, le Créateur n'est plus extérieur au monde qu'il fabrique, mais s'y confond, ses actions, en fonction des différents jours de la création, font l'objet d'une caractérisation de plus en plus spécifique comme le donne à voir l'une des célèbres bibles historiées de Guiard des Moulins dont les illustrations, réalisées durant la première moitié du xiv^e siècle, sont attribuées au Maître de Fauvel³⁵. Mais l'un des changements les plus décisifs qui a lieu est le passage de la figure du Christ-*Logos* à celle de Dieu le Père. La création du type du « Vieux des jours » s'accompagne d'une nouvelle réflexion visuelle sur la figuration de la parole créatrice³⁶. La figure de Dieu prend alors son envol ainsi que le donne à voir Taddeo Crivelli dans la Bible de Borso d'Este (1455-1461) et se dote d'une gestuelle puissante et majestueuse comme dans les scènes de la création du monde peintes par Michel-Ange à la voûte de la chapelle Sixtine que reprendront par la suite Raphaël ou encore Salviati³⁷. Dieu se retrouve réduit à

34. Sur ce point, voir en particulier Hans Belting, *Image et culte*, op. cit.

35. Paris, BNF, ms. français 156.

36. Sur l'émergence de la figure du « Vieux des jours », voir Xénia Muratova, « Création », art. cit., p. 237.

37. Bible de Borso d'Este (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. lat. 422-423). Sur l'héritage visuel du Créateur de Crivelli, je me permets de renvoyer à Florian Métal, « Au



Fig. 3. Bertram von Minden, *Séparation des eaux de la terre*, 1373-1383, Hambourg, volet gauche du retable de Grabow, Kunsthalle

son plus simple appareil visuel : le vol cosmique et le mouvement du Créateur deviennent alors les nouvelles et seules marques indicielles du sujet engagé dans l'acte créateur et suffisent à désigner cette action de production surhumaine qui a donné naissance au monde.

Ce court examen ne saurait rendre compte de toute la diversité des inventions visuelles qui transcendent souvent les catégories que j'ai tenté de construire ici. L'itinéraire libre que j'ai tracé du IV^e au XVI^e siècle au sein de l'iconographie du commencement du monde permet, à tout le moins, de constater que la question des modalités de figuration de l'acte créateur en constitue l'élément fondamental. Pour l'essentiel, celle-ci s'est résolue dans l'analogie avec la production artistique, mais d'une manière bien paradoxale puisque si le travail visuel d'inventivité de l'artiste permet de se représenter l'irreprésentable, le caractère artificiel de l'image ne fait en contrepartie qu'en souligner l'impossibilité ontologique. Dans le passage du texte à l'image, la parole créatrice est devenue geste créateur.

72

L'analogie entre la création du monde et la fabrique de l'image bien qu'elle n'épuise pas toute l'étendue du phénomène demeure au fondement même d'un imaginaire de la Création du monde au Moyen Âge, mais également d'un imaginaire de l'acte de production artistique lui-même. Bien avant donc les discours théologico-philosophiques sur les facultés créatrices de l'individu d'un Nicolas de Cuse (1401-1464) ou d'un Marsile Ficin (1433-1499), bien avant également les premiers écrits artistiques dits « théoriques » d'un Cennino Cennini (ca. 1370-ca. 1440) ou d'un Lorenzo Ghiberti, l'acte créateur divin fut déjà le lieu d'une réflexion sur l'art et, de manière plus générale, sur l'activité humaine de « création ». Que fait-on lorsque l'on fabrique des images ? Rien d'autre que de rejouer l'acte initial du commencement. Pour le Moyen Âge, l'activité de production se veut toujours en résonance avec le Verbe divin, elle ne prétend pas tant le concurrencer mais entend jouer sur les ressorts de la correspondance. En somme, comme l'affirmera bien plus tard le peintre russe Vassily Kandinsky (1886-1944) : « la création d'une œuvre, c'est la création du monde³⁸ ».

commencement était la fin. Retour sur la chapelle Chigi de l'église Santa Maria del Popolo à Rome », *Studiolo*, 12, 2016, p. 154-183.

38. Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes : 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, p. 116.

DEUXIÈME PARTIE

Créatures humaines

CRÉER ET RECRÉER L'IDENTITÉ MASCULINE :
ADAM ET L'IDÉAL DU « DEVENIR HOMME »
AU XIII^e SIÈCLE

Anne-Lydie Dubois
Université de Genève

La créature humaine est au centre des préoccupations savantes des XII^e et XIII^e siècles. Si cette riche période de l'histoire des savoirs en Occident place l'être humain au centre de la Création¹, le vif intérêt pour la nature et ses composantes, dont témoignent les encyclopédies, est nourri par les traductions des textes gréco-arabes et par l'assimilation progressive de la pensée aristotélicienne. Portées par la médecine et la philosophie naturelle en pleine émergence, les réflexions à l'égard de l'homme transparaissent également dans les commentaires de la Genèse. La création des êtres humains, et celle d'Adam en premier lieu, est appréhendée grâce aux nouveaux outils dont se dote une exégèse devenue *scientifique*². Il s'agit de saisir la place de l'homme dans l'ordre de la Création de même que son rapport à Dieu. Adam avant la Chute représente l'idéal humain par excellence. Être parfait, il constitue la première créature humaine, mais également le premier homme sexué, puisque la différence entre les sexes est déterminée dès les origines du monde dans le récit de la Genèse. Cette distinction indispensable sous-tend la réflexion anthropologique médiévale et s'érige en principe fondamental³.

Dans ce même élan intellectuel, au XIII^e siècle, les frères mendiants produisent des sommes de savoir et des traités éducatifs. Grands « médiateurs entre la

Nous tenons à remercier chaleureusement les professeurs Laurence Moulinier et Franco Morenzoni pour leur relecture ainsi que leurs précieux conseils.

1. Bernard Ribémont, *De Natura Rerum. Études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 155.
2. Gilbert Dahan, « L'exégèse d'Hugues. Méthode et herméneutique », dans Louis-Jacques Bataillon, Gilbert Dahan, Pierre-Marie Gy (dir.), *Hugues de Saint-Cher (†1263) : bibliste et théologien. Actes du colloque « Hugues de Saint-Cher, o p, bibliste et théologien »*, Paris, Centre d'études du Saulchoir, 13-15 mars 2000, Turnhout, Brepols, 2004, p. 66. Une exégèse de type scientifique se développe notamment avec la *Postille* d'Hugues de Saint-Cher. Selon Gilbert Dahan, il s'agit d'une exégèse qui utilise « consciemment toutes les procédures d'analyse textuelle dont elle peut disposer », *ibid.*
3. Voir Christiane Klapisch-Zuber, s. v. « Masculin/féminin », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 656.

culture savante et les conceptions populaires »⁴, ils cherchent par ce biais à former les laïcs et à leur enseigner à être de bons chrétiens. Dominicains et franciscains établissent ainsi des règles de comportement et définissent une conduite morale spécifiquement masculine qui évoque l'idéal du premier homme. La figure adamique investit ainsi particulièrement les réflexions portant sur la masculinité. Construction culturelle et sociale autant qu'objet d'étude historique, l'identité masculine en effet se façonne et se crée à travers les conseils pédagogiques s'attachant au cheminement vers la *virilitas*. L'étude de la masculinité préoccupe plus sensiblement depuis les années 1990 les historiens du genre. Les travaux récents des médiévistes francophones et anglophones marquent l'essor de ce domaine de recherche, complémentaire de l'histoire des femmes⁵. Les chercheurs s'intéressent depuis lors à cette construction identitaire dans sa complexité et invitent à en déployer les multiples significations en considérant une masculinité plurielle⁶. Cet article s'intéressera à un aspect particulier de cet objet d'histoire : la figure d'Adam en tant que modèle de comportement masculin au XIII^e siècle.

Dans un premier temps, nous souhaitons mettre en évidence les qualités particulières dont le premier homme sexué est investi avant la Chute. Pour ce faire, nous nous pencherons sur le commentaire de la Genèse de la *Glose ordinaire*⁷, sur celui de deux gloses bibliques rédigées entre le XIII^e et le début du XIV^e siècle, ayant connu une grande diffusion⁸, la *Postille* d'Hugues de

4. Noëlle-Laetitia Perret, *Les Traductions françaises du De regimine principum de Gilles de Rome. Parcours matériel, culturel et intellectuel d'un discours sur l'éducation*, Leyde, Brill, 2011, p. 9.
5. Marie Sohn (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ?*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 27.
6. Voir notamment : Ruth Mazo Karras, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003 ; John H. Arnold et Sean Brady (dir.), *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*, New York, Palgrave Macmillan, 2011 ; Anne-Marie Sohn (dir.), *Une histoire sans les hommes est-elle possible ?*, op. cit., et Christopher Forth, « Masculinité et virilité dans le monde anglophone », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, 3 vol., t. III, *La Virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 131-155.
7. L'histoire de la composition de ce qui sera appelé tardivement la *Glose ordinaire* n'est pas encore entièrement élucidée. Il est ainsi difficile de lui attribuer une date d'écriture. La *Glose ordinaire* a été élaborée par strates successives et par différents auteurs entre la fin du XI^e siècle et le XII^e siècle. Voir Guy Lobrichon, « Une nouveauté : les gloses de la Bible », dans Pierre Riché et Guy Lobrichon (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 111. Selon Beryl Smalley, ce commentaire sur toute la Bible est devenu le commentaire standard à Paris entre la fin du XII^e et le milieu du XIII^e siècle et fut diffusé dans l'espace de la Chrétienté. Voir Beryl Smalley, « Les commentaires bibliques de l'époque romane : glose ordinaire et gloses périmées », *Cahiers de civilisation médiévale*, 4/13, 1961, p. 16.
8. La *Postille* d'Hugues de Saint-Cher constitue un commentaire majeur, ayant connu une grande diffusion à l'époque médiévale, tout comme la *Glose ordinaire*, ainsi que la *Postille* de Nicolas de Lyre par la suite. Voir note précédente, ainsi que Louis-Jacques Bataillon, Gilbert Dahan et Pierre-Marie Gy (dir.), *Hugues de Saint-Cher*, op. cit. et Gilbert Dahan (dir.), *Nicolas de Lyre, franciscain du XIV^e siècle, exégète et théologien*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2011.

Saint-Cher et celle de Nicolas de Lyre, ainsi que sur une œuvre encyclopédique du XII^e siècle, la *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches. Nous nous concentrerons, en raison de l'ampleur d'une telle exploration, sur certains aspects particuliers de la perfection adamique relatifs à son âme et à son esprit. Dans un second temps, nous observerons la manière dont cet idéal masculin transparait à travers les préceptes moraux inculqués aux adolescents dans un traité d'éducation particulier : le *De eruditione filiorum nobilium* de Vincent de Beauvais⁹, probablement achevé entre 1246 et 1247¹⁰. La créature parfaite que représente Adam est à son tour recrée au fil de cette œuvre. Elle cristallise les qualités indispensables à la masculinité promue par le dominicain. Cet ensemble d'aptitudes permet d'arracher le jeune homme à son état d'enfant afin qu'il atteigne le statut valorisé d'adulte accompli. Première des créatures en tant qu'elle domine les autres êtres vivants dans le récit de la Genèse, la figure d'Adam avant la Chute semble créer à son tour l'identité masculine. Par l'intermédiaire des clercs, elle se fait prolongement du Créateur et façonne l'homme à son image.

LA PERFECTION ADAMIQUE

Parangon de vertu, Adam avant la Chute se caractérise par la perfection de son corps et de son esprit. Penchons-nous dans un premier temps sur le discours de Guillaume de Conches au sujet des aptitudes extraordinaires d'Adam dans sa *Philosophia mundi*¹¹, rédigée dans la première moitié du XII^e siècle¹². La nature de cette œuvre est bien entendu différente de celle d'une glose biblique, puisqu'il s'agit d'un texte à caractère encyclopédique considérant la Création comme miroir du Créateur¹³. Les réflexions à cet égard unissent « philosophie et exégèse scripturaire¹⁴ » et la figure d'Adam y tient une place importante. Tout d'abord, son corps, créé à partir du limon de la terre, recèle en quantité

9. Vincentius Bellovacensis, *De Eruditione filiorum nobilium*, éd. Arpad Steiner, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1938.
10. Arpad Steiner, « Introduction », dans Vincentius Bellovacensis, *De Eruditione filiorum nobilium*, éd. cit., p. XV.
11. Nous utilisons la version bilingue latin-italien de Guillelmus de Conchis, *Philosophia*, éd. Marco Albertazzi, Lavis, La finestra editrice, 2010.
12. La *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches fut certainement rédigée en deux versions, la première vers 1125-1130 et la deuxième vers 1141. Voir Irene Caiazzo, « The Four Elements in the Work of William of Conches », dans Barbara Obrist et Irene Caiazzo (dir.), *Guillaume de Conches : Philosophie et science au XII^e siècle*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 28.
13. Benoît Beyer de Ryke, « Le Miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81/4, 2003, p. 1245. Voir également Bernard Ribémont, *De Natura Rerum*, op. cit.
14. Barbara Obrist, Irene Caiazzo, « Introduction », dans Barbara Obrist et Irene Caiazzo (dir.), *Guillaume de Conches*, op. cit., p. XXIV.

égale les quatre éléments. Contrairement aux animaux, il détient une parfaite complexion. Comme l'a souligné Laurence Moulinier, cette parfaite proportion entre les humeurs fait la supériorité du corps du premier homme, tandis que la femme, issue de ce dernier, n'est pas aussi parfaitement équilibrée¹⁵. En outre, au chapitre XXIX, Guillaume de Conches affirme que l'âme d'Adam détenait d'immenses capacités, mais qu'elles ont été perdues en raison de la Chute :

Nous disons que l'âme humaine tirant son origine du Créateur, à partir duquel elle est parfaite en son genre, saurait tout ce que l'homme pourrait savoir, s'il n'y avait pas l'empêchement de la chair, et tu peux démontrer cela avec le premier homme qui, avant la corruption de l'humanité, possédait par nature la complète connaissance humaine¹⁶.

78

La chair constitue ainsi un obstacle à l'entendement. Par la métaphore de l'ombre et de la lumière, le « maître de Conches »¹⁷ énonce que le péché obstrue la vue, tandis qu'au contraire la masculinité rêvée que représente Adam avant la Chute exalte la pleine possession de l'usage de l'esprit.

Mais maintenant que l'âme est corrompue par l'humanité corrompue et qu'elle se conjugue à la corruption, elle ne peut exercer ses propriétés, jusqu'à ce que, stimulée par l'usage, par l'expérience et l'enseignement, elle ne recommence pas à discerner, comme celui qui verrait mal en ayant une bonne vue si on le jette dans une sombre prison – à moins qu'il ne se soit habitué aux ténèbres ou qu'on allume une lumière¹⁸.

L'apprentissage et l'expérience remédient ainsi à la perte intellectuelle due à la faute, permettant de développer progressivement la faculté de discerner. En effet, pour Guillaume de Conches, l'aptitude mentale s'apparente à une vision de l'esprit, à une lucidité dans la considération des objets du monde. Cette

15. Laurence Moulinier, « La Pomme d'Ève et le corps d'Adam », dans Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 148 (voir la traduction et l'analyse du passage de Guillaume de Conches à ce propos, reposant sur une citation de Boèce). Guillelmus de Conchis, *Philosophia*, éd. cit., 2010, p. 72.

16. Guillelmus de Conchis, *Philosophia*, éd. cit., p. 306 : « *Ad hoc dicimus quod anima homini a Creatore habens principium, ex quo est perfecta in genere suo, omnia sciret quae ab homine sciri possunt, nisi gravitas carnis esset, quod per primum hominem – qui ante corruptionem humanitatis, ex quo fuit, perfectam habuit scientiam humanam – probari potes* » [Nous traduisons].

17. Édouard Jeuneau, « Préface », dans Barbara Obrist et Irene Caiazzo (dir.), *Guillaume de Conches, op. cit.*, p. XV.

18. Guillelmus de Conchis, *Philosophia*, éd. cit., p. 306 : « *Sed modo, corrupta humanitate – ex quo coniungitur corrupto – corrumpitur, nec proprietates suas potest exercere, donec usus, experientia et alicuius doctrina excitata, incipit discernere, ueluti si aliquis cum subtili acie oculorum, tenebroso carceri detrudatur, uidere tamen potest nisi consuescat tenebris, uel lumen accendatur* » [Nous traduisons].

métaphore se poursuit dans la description des âges de la vie de cette même œuvre. La jeunesse, chaude et sèche, est l'âge le plus propice à l'épanouissement du discernement chez l'homme, à l'image d'une flamme allumée dans l'esprit¹⁹. La raison, pleinement développée chez Adam avant la Chute, semble être ainsi l'apanage du masculin dès l'origine. Elle lui permet en effet de distinguer avec acuité un élément, dans ses ressemblances et ses divergences. Plus encore, l'intelligence amène à « percevoir les réalités immatérielles²⁰ » selon Guillaume de Conches. Cette capacité transcendante se retrouve dans les commentaires de la Genèse.

LA CLAIRVOYANCE DES YEUX DE L'ÂME

Le dominicain Hugues de Saint-Cher compose au siècle suivant une célèbre glose sur toute la Bible, les *Postillæ in Bibliam*²¹, achevée entre 1231 et 1236 dans sa version longue²². Son commentaire de Gn, 11 fait état de la clairvoyance du premier homme. L'exégète interprète le *ut videret*²³ de Gn, 11, 19 en s'appuyant sur ses prédécesseurs et mentionne que Dieu illumina les yeux d'Adam, de sorte qu'il put voir toutes choses, comme saint Benoît vit le monde dans la lumière du soleil : « *Oculos Adæ illuminavit, ut omnia posset videre : sicut legitur Benedictum totum mundum vidisse in radio solis*²⁴ ». La Création lui apparaît

19. *Ibid.*, p. 308.

20. *Ibid.*, p. 306 : « *Et est intelligentia vis animæ, qua percipit homo incorporalia cum certa ratione quare ita sit.* »

21. Ce vaste commentaire est le fruit d'un travail collectif réalisé sous la direction d'Hugues de Saint-Cher au couvent dominicain Saint-Jacques à Paris. Les modalités de l'organisation de ce travail sont encore à explorer. À propos des hypothèses à ce sujet voir Bruno Carra de Vaux, « La constitution du corps exégétique », dans Louis-Jacques Bataillon, Gilbert Dahan et Pierre-Marie Gy (dir.), *Hugues de Saint-Cher, op. cit.*, p. 43-63.

22. La première version de la *Postille* d'Hugues de Saint-Cher, dite longue, fut rédigée entre 1231 et 1236. Robert Lerner, « The Vocation of the Friars Preacher: Hugues of St. Cher between Peter the Chanter and Albert the Great », dans Louis-Jacques Bataillon, Gilbert Dahan et Pierre-Marie Gy (dir.), *Hugues de Saint-Cher, op. cit.*, note [12], p. 218. Cette rédaction eut lieu au moment où le dominicain était prieur dans ce même couvent. La deuxième *Postille* est une version plus condensée de la première (dite version courte). Elle apparaît entre 1240 et 1245. Patricia Stirnemann, « Les Manuscrits de la *Postille* », dans Louis-Jacques Bataillon, Gilbert Dahan et Pierre-Marie Gy (dir.), *Hugues de Saint-Cher, op. cit.*, p. 34. Il sera question du texte de la version longue dans la suite de cet article.

23. Gn, 11, 19 dans la Vulgate (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, éd. Robert Weber et Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994 [1^{re} éd. 1969], p. 6) : « *formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terræ et universis volatilibus cæli adduxit ea ad Adam ut videret quid vocaret ea, omne enim quod vocavit Adam animæ viventis, ipsum est nomen eius* ».

24. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, N. Pezzana, Venise, 1703, 8 vol., t. I, fol. 5^v. Nous traduisons : « Il illumina les yeux d'Adam, de sorte qu'il put voir toutes choses : comme on lit que saint Benoît vit le monde entier dans la lumière du soleil. » Cet éclat n'est pas sans rappeler le corps et les yeux d'Adam avant la Chute dans l'œuvre scientifique d'Hildegarde de Bingen. Le péché obscurcit ses yeux qui voyaient auparavant les réalités célestes. Beate Hildegardis, *Cause et*

ainsi de manière parfaite. Il semble pouvoir en distinguer avec exactitude les composantes, qu'elles soient matérielles ou immatérielles. Cette lucidité de l'esprit est le propre de l'homme pour Hugues de Saint-Cher qui affirme que si la compassion est une vertu féminine, le discernement en revanche caractérise le masculin²⁵. L'idée que l'intelligence et la raison définissent l'homme, tandis que la femme est marquée par la chair et les instincts, est ancrée de manière pérenne dans la tradition exégétique médiévale²⁶. Cette conception savante est renforcée par la philosophie naturelle à la suite de la redécouverte d'Aristote²⁷. Dans ce sens, *illuminavit* apparaît sous cette même forme à un autre endroit de la *Postilla in Genesim*. Selon une interprétation spirituelle de la Création²⁸, un ensemble de dons correspondant aux sept jours auraient été prodigués par le Saint-Esprit à l'âme humaine. À l'image de la lumière créée le premier jour, l'âme fut tout d'abord très fortement illuminée par la sagesse (*Sapientia enim animam illuminat*)²⁹, tandis que l'intelligence est comparée au deuxième jour³⁰.

80

La sagesse placée en premier lieu s'apparente à la lumière de la connaissance. Cette qualité semble en effet primordiale dans le modèle de conduite façonné par les clercs à l'égard de l'homme chrétien. Elle permet de comprendre le divin, de voir au-delà du monde matériel dans une perspective spirituelle. Le commentaire d'Hugues de Saint-Cher souligne qu'à l'instar du premier homme le prélat doit tendre vers la perfection et se rapprocher de celle du

care, éd. Laurence Moulinier, Berlin, Akademie Verlag, 2003, p. 185. Voir Laurence Moulinier, « La Pomme d'Ève et le corps d'Adam », art. cit., p. 135-158 ainsi que Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 139-141.

25. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, op. cit., vol. 1, fol. 3 v^o. : « *Per masculum : discretio. Per foeminam : compassio.* » Ce passage, interprétant Gn 1, souligne que l'homme juste doit comporter en lui-même une vertu masculine et une vertu féminine. Il doit à la fois être habité par la compassion et par le discernement. L'idée que chaque être contient en lui une nature féminine et une nature masculine, offrant une conception bisexuée de l'être humain, sur la base de la création de l'homme dans Gn, 1, 27 (« Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme. ») est présente chez les exégètes des XII^e et XIII^e siècles. Voir Emmanuel Bain, « "Homme et femme il les créa" (Gn, 1, 27). Le genre féminin dans les commentaires de la Genèse au XII^e siècle », *Studi medievali*, 48/1, 2007, p. 229-270, ici p. 237. Il demeure que l'homme symbolise la faculté à discerner.
26. Christiane Klapisch-Zuber, « Masculin/féminin », art. cit., p. 662 et Emmanuel Bain, « "Homme et femme il les créa" (Gn, 1, 27) », art. cit., p. 235.
27. Christiane Klapisch-Zuber, « Masculin/féminin », art. cit., p. 662. Le philosophe imprègne en effet de manière tenace la pensée savante du XIII^e siècle.
28. Il s'agit du commentaire de Gn, II, 2 (*Complevitque Deus die septimo [...]. Moraliter dans la Postille d'Hugues de Saint-Cher s'inscrit parmi les interprétations spirituelles selon Gilbert Dahan. Gilbert Dahan, « L'exégèse d'Hugues », art. cit., p. 82-89.*
29. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, op. cit., t. I, fol. 4 r^o. : « *Septem dies possunt assignari reparationi, quae fit in anima per septem dona Spiritus sancti. Prima dies sapientiae comparatur. Sapientia enim animam illuminat, quia conjungit eam summae luci et Deus prima die lucem fecit.* ».
30. *Ibid.* « *Secunda intellectui. Intellectu enim verum bonum a non vero bono dividimus, et firmamentum, quod est opus secundae diei, aquas superiores ab inferioribus dividit.* »

Créateur³¹. Cette interprétation spirituelle précise qu'être à l'image de Dieu s'acquiert par la sagesse. En outre, Adam, en nommant les animaux, est comparé au confesseur qui conduit les fidèles à se réconcilier avec le Christ³². En effet, derrière la figure d'Adam avant la Chute, se dessine la figure de l'homme qui consacre sa vie à Dieu. L'amour d'Adam pour Dieu instaure une relation privilégiée entre la Créature et son Créateur. Les capacités merveilleuses de l'esprit et du corps d'Adam s'inscrivent dans la prolongation de l'Être suprême, alors que leur développement se voit rompu par la Chute. Adam représente ainsi, de manière embryonnaire, la masculinité rêvée, mais avortée, telle qu'elle aurait pu être si le premier homme n'avait pas péché. Il cristallise l'immense regret d'une humanité en souffrance, vouée à une vie mortelle et séparée de Dieu.

LA VISION PROPHÉTIQUE D'ADAM

Approfondissant la question de la clairvoyance des yeux de l'âme et de l'aptitude originelle à déceler l'intangible, les commentaires bibliques font état du sommeil prophétique d'Adam. Ce thème, exploré par Barbara Faes, se retrouve de manière récurrente dans la tradition exégétique chrétienne. Les commentateurs puisent cette interprétation dans le *De Genesi ad litteram* de saint Augustin qui transcrit par *extasis* le sommeil d'Adam³³, épisode narré dans Gn, II, 21³⁴. Saint Augustin n'invente pas ce terme, mais transcrit fidèlement la version grecque de la Septante³⁵. Il se fait ainsi le porte-parole des interprétations

31. Le prélat doit se montrer remarquable par sa vertu (*potentia*), sa sagesse (*sapientia*) et sa bonté (*benignitas*). Ces trois qualités le rapprochent du Père, du Fils et du Saint-Esprit. *Ibid.*, fol. 3 v°. Voir à ce propos : Gilbert Dahan, « L'Exégèse de Genèse I, 26 dans les commentaires du XII^e siècle », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 38/1, 1992, p. 131.
32. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, *op. cit.*, t. I, fol. 5 v°. Adam représente le prélat dans l'interprétation allégorique donnée par Hugues de Saint-Cher à cet endroit. Cette interprétation se rencontre fréquemment dans les commentaires de l'école biblique morale et des auteurs dominicains entre le XII^e et le XIII^e siècle. À ce propos, voir Gilbert Dahan, « L'Exégèse de Genèse I, 26 », art. cit., p. 130, ainsi que Gilbert Dahan, « Genèse II, 23-24 », art. cit., p. 92-95. Dans une autre interprétation spirituelle bien connue, l'union d'Adam et d'Ève préfigure celle du Christ et de l'Église. Le sommeil d'Adam annonce ainsi la future mort du Sauveur. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, *op. cit.*, t. 1, fol. 5 v° ainsi que Gilbert Dahan, « Genèse II, 23-24 », art. cit., p. 92.
33. Voir Augustinus, *La Genèse au sens littéral en douze livres (De Genesi ad litteram libri duodecim)*, éd. J. Zycha, P. Agaësse et A. Solignac, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, t. II, liv. IX, chap. XIX, p. 144-145 ainsi que Gilbert Dahan, « Genèse II, 23-24 », art. cit., p. 75.
34. Le terme *sopor* est néanmoins utilisé dans la Vulgate pour signifier le sommeil adamique. Gn, II, 21 (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, *op. cit.*, p. 7) : « *inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam, cumque obdormisset tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea.* »
35. Barbara Faes, « Interpretazioni tardo-antiche e medievali del sopore di Adamo », dans Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, *op. cit.*, p. 24.

de ses prédécesseurs³⁶, en particulier de celle de Tertullien³⁷, pour traiter du sommeil dans lequel Dieu aurait plongé Adam afin de lui retirer une côte. Dans le *De Genesi ad litteram*, l'assoupissement adamique n'est pas naturel, mais bien l'œuvre de Dieu³⁸. Doté d'une fonction élévatrice³⁹, il permet à l'esprit du premier homme (*mens*) d'être « assimilé à celui des anges »⁴⁰ et de rejoindre le sanctuaire divin afin que lui soient révélés les événements futurs, mystères connus de Dieu seul. Cette torpeur proche du ravissement « potentialise et affine »⁴¹ les facultés de compréhension, soit l'intellect d'Adam. Il accède par ce biais à une connaissance suprême et rejoint Dieu par l'esprit⁴².

La tradition exégétique des XII^e et XIII^e siècles prolonge l'interprétation augustinienne. La *Glossa ordinaria*⁴³ restitue les termes du *De Genesi ad litteram* évoqués précédemment quant à l'extase d'Adam⁴⁴. Puis, en se réveillant, Adam devient prophète lorsqu'il déclare : « cela maintenant est l'os de mes os, la chair de ma chair⁴⁵ ». Le commentaire interlinéaire de la *Glose ordinaire*, attribué à Anselme de Laon, mentionne que dans une extase (*in extasi*) « par une prophétie

36. *Ibid.*

37. Barbara Faes, « Interpretazioni tardo-antiche e medievali del sopore di Adamo », art. cit., p. 27. Barbara Faes évoque l'interprétation « typologico-figurative » de Tertullien, faisant d'Adam un prophète.

38. Augustinus, *La Genèse au sens littéral*, éd. cit., t. II, liv. IX, chap. XIX, p. 144 : « *Ac per hoc etiam illa extasis, quam Deus inmisit in Adam, ut soporatus obdormiret, recte intellegitur ad hoc inmissa, ut et ipsius mens per extasin particeps fieret tamquam angelicae curiae et intrans in sanctuarium Dei intellegeret in novissima.* ». *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. dirigée par Abbé Raulx, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1866, 17 vol., t. 4, liv. IX, chap. XIX, p. 264 : « L'extase où Dieu fait entrer Adam, afin de le plonger dans le sommeil, peut donc fort bien s'entendre d'un ravissement qui le mit en communication avec la société des anges et le fit pénétrer dans le sanctuaire de Dieu, afin qu'il y apprît le mystère qui ne devait s'accomplir qu'à la fin des temps. »

39. Barbara Faes, « Interpretazioni tardo-antiche e medievali del sopore di Adamo », art. cit., p. 24.

40. Voir la traduction de l'expression « *particeps fieret tamquam angelicae curiae* » *ibid.*, p. 23 à la note 38.

41. *Ibid.*, p. 24.

42. Selon saint Thomas, dont l'étude dépasse le cadre de cet article, l'*excessus mentis*, consistant dans le *sopor* et l'*extasis*, renvoie à une élévation de la réalité des choses sensibles extérieures à « une réalité qui est au-dessus de nous » [notre traduction de l'expression employée par Barbara Faes], *ibid.*, p. 43.

43. *Biblia Biblia cum glossa ordinaria*, Strasbourg, 1481, 4 vol., t. I.

44. *Ibid.*, fol. 12^v (foliotation moderne).

45. *Ibid.* : « *Dum evigilans prophético spiritu eructavit: Hoc nunc os ex ossibus meis, et caro de carne mea. Quae verba cum Adae Scriptura fuisse dicat Christus in evangelio deum dixisse declarat ut intelligamus per illam extasim Adam divinitus haec dixisse.* ». Nous traduisons : « Enfin, en s'éveillant, par un esprit prophétique il proféra : cela maintenant est l'os de mes os et la chair de ma chair. Bien que l'Écriture dise que ces paroles furent d'Adam, le Christ dans l'Évangile déclare qu'elles avaient été dites par Dieu afin que nous comprenions par cette extase que ce qu'avait dit Adam s'était produit sous l'inspiration divine. » Contrairement au passage précédent, ces mots de la *Glose ordinaire* ne sont pas identiques à ceux de l'édition du texte latin, bien que l'on reconnaisse les paroles de saint Augustin.

de l'esprit⁴⁶ », Adam comprit qu'une côte lui était retirée et que la femme fut formée. Cette prise de conscience s'apparente à une révélation⁴⁷. Par la suite, la *Glossa ordinaria* cite une interprétation spirituelle à propos du sommeil d'Adam⁴⁸. Cet assoupissement permet de percevoir ce qui ne peut être vu par les yeux du corps et d'accéder aux « lieux secrets de l'intelligence » : « Ces choses ne peuvent pas être vues par les yeux du corps. De la même manière, plus quelqu'un s'éloigne en dormant des choses visibles, mieux et de manière plus pure voit-il les secrets de l'intelligence⁴⁹. »

La compréhension merveilleuse découlant de cet état de ravissement s'apparente à la contemplation. Une interprétation spirituelle tirée des *Moralia* de saint Grégoire interprète dans ce sens le sommeil adamique. Le sommet de la contemplation ne peut en effet être atteint sans que l'esprit fasse abstraction des sollicitudes extérieures et regarde attentivement en lui-même⁵⁰. Comme Adam, celui qui « est transporté jusqu'à l'intelligence des réalités intérieures ferme les

46. *Ibid.*, fol. 13^o. : « *in extasi prophetie spiritu intellexit costam sibi esse subductam et mulierem formatam* ».

47. Voir Gilbert Dahan, « Genèse II, 23-24 », art. cit., p. 76. Une opacité subsiste quant à l'auteur de ces paroles. La Genèse indique qu'Adam les prononça, tandis que dans l'Évangile de Mathieu, XIX, 5 le Christ affirme que la paternité en reviendrait à Dieu. *Ibid.*, p. 74. La *Glose ordinaire*, en suivant saint Augustin, explique que cette ambiguïté permet de comprendre qu'Adam formula ces paroles sous l'inspiration divine (« *ut intelligamus per illam extasim Adam divinitus hec dixisse* »). Voir note [45].

48. Cette interprétation est attribuée à Isidore de Séville dans l'édition incunable de la *Glose ordinaire* (*Biblia cum glossa ordinaria, op. cit.*, t. I, fol. 12^o.) ainsi que dans la version imprimée de 1603 (*Biblia sacra cum glossa ordinaria*, Venise, 1603, p. 80). Toutefois, cette citation semble provenir de la *Genèse contre les manichéens* de saint Augustin. Un passage proche, bien que n'étant pas exactement identique à celui de la *Glose ordinaire*, se retrouve dans cette œuvre. Voir : Augustinus, *Sur la Genèse contre les manichéens* (*De Genesi contra Manicheos*), trad. Pierre Monat, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2004, liv. II, chap. XII, p. 310-311.

49. *Biblia cum glossa ordinaria, op. cit.*, fol. 12^o. : « *Non possunt haec corporeis oculis videri. Sicut quanto quis a visibilibus ad secreta intelligentiae quasi obdormiendo secesserit melius et sincerius videt* » [notre traduction].

50. *Ibid.*, fol. 13^o. : « *Culmen contemplationis non attingimus si non ab exterioris curae oppressione cessemus nec nos ipsos intuemur ut sciamus in nobis aliud esse rationale quod regit aliud animale quod regitur nisi ad secretum silentii recurrentes ab exteriori perturbatione sopiamur. Quod bene Adam dormiens figuravit, de cuius mox latere mulier processit. Qui enim ad interiora intelligenda rapitur a rebus visibilibus oculis claudit et tunc intelligit in se ipso aliud esse quod regere debeat tanquam vir aliud quod regatur tanquam femina*. ». Gregorius Magnus, *Morales sur Job*, trad. moniales de Wisques, introduction et notes Adalbert de Vogüé, Paris, Le Cerf, 2009, partie VI, liv. XXX, p. 126 : « [...] nous n'atteignons jamais le sommet de la contemplation si nous ne mettons cesse à l'oppression des soucis extérieurs. Il est impossible de voir en nous-mêmes, de connaître ce qu'est la partie raisonnable qui nous gouverne et ce qu'est la partie animale qui est gouvernée, si nous ne recourons au secret de ce silence pour y trouver l'apaisement de tous les troubles extérieurs. Et ce silence, le nôtre, est bien figuré par le sommeil d'Adam, quand la femme fut aussitôt tirée de son côté. Quiconque, en effet, est transporté jusqu'à l'intelligence des réalités intérieures ferme les yeux aux réalités visibles ; il peut alors distinguer [...] ce qui, en lui, a la force de diriger comme un homme, et ce qui se laisse diriger comme une femme. » La suite de ce passage énonce que les hommes ainsi étrangers au monde extérieur « habitent ce silence de l'âme ». La *Postille* d'Hugues de

yeux aux réalités visibles⁵¹ », il peut alors discerner à l'intérieur de son être. Le sommeil adamique ouvre ainsi les yeux de l'âme. Au fil des commentaires de la *Glose ordinaire*, l'esprit est transporté hors du corps afin de discerner une réalité transcendante, mystère du futur et révélation de ce qui à l'instant s'est produit. Toutefois, l'extase, en même temps qu'elle rapproche l'esprit du royaume céleste par un mouvement d'extériorisation, projeté en avant par la prescience des événements futurs, se caractérise dans un même élan par un mouvement d'intériorisation, conduisant l'esprit vers les tréfonds de l'être. À l'image de la contemplation, ce ravissement conduit l'âme dans l'intimité de soi, invitant à considérer que le divin réside dans les profondeurs de l'homme.

La *Postille* d'Hugues de Saint-Cher reprend également l'interprétation de saint Augustin. L'assoupissement n'est pas un sommeil, mais une extase (*sopor non somnus sed extasis*). Non seulement l'esprit d'Adam s'élève vers l'assemblée céleste, où il voit de nombreux événements futurs, mais le premier homme prophétise à son réveil au sujet de l'union du Christ et de l'Église, du futur déluge et du jugement dernier⁵². Par ailleurs, le *Speculum naturale*, s'inscrivant dans la vaste encyclopédie achevée par Vincent de Beauvais et une équipe de frères dominicains⁵³ vers 1260, mentionne également la vision prophétique d'Adam en citant les propos de saint Augustin, ainsi que ceux de Pierre le

84

Saint-Cher rapproche également le sommeil d'Adam de la contemplation du prélat. Voir Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, *op. cit.*, t. 1, fol. 5 v°.

51. Gregorius Magnus, *Morales sur Job*, éd. cit., p. 126.

52. Hugo de Sancto Charo, *Postilla*, *op. cit.*, t. 1, fol. 5 v° : « [Immisit ergo Dominus Deus] soporem non somnum sed extasim, in qua creditur interfuisse caelesti Curiae, ubi, multa futura vidit. Unde evigilians prophetavit de conjunctione Christi, et Ecclesiae, et diluvio futuro per aquam et iudicio futuro per ignem, ita dicit August. » Nous traduisons : « [Dieu introduisit] une torpeur qui n'était pas un sommeil mais une extase, au cours de laquelle, on croit qu'il [Adam] s'était tenu parmi l'assemblée céleste, où il vit de nombreuses choses futures. C'est pourquoi en s'éveillant, il prophétisa à propos de l'union du Christ et de l'Église, et du futur déluge par l'eau et du jugement futur par le feu, comme le dit Augustin. » Notons ici l'emploi des *futura* et non plus des *novissima* dont il était question dans le texte de saint Augustin et dans la *Glose ordinaire*. À cette interprétation spirituelle suit immédiatement une explication littérale faisant de ce sommeil un réel assoupissement dont le but est d'ôter à Adam la douleur de l'extraction de sa côte. Cette apposition nous semble annoncer le déclin de l'interprétation spirituelle (Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Blackwell, 1952, p. 281 sq.) et la prééminence des explications rationnelles perceptibles de manière plus prégnante dans la *Postille* de Nicolas de Lyre, sur le modèle aristotélicien. Gilbert Dahan, « Nicolas de Lyre. Herméneutique et méthodes d'exégèse », dans Gilbert Dahan (dir.), *Nicolas de Lyre*, *op. cit.*, p. 111.

53. Monique Paulmier-Foucart, avec la collaboration de Marie-Christine Duchenne, *Vincent de Beauvais et le Grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004. Le *Speculum maius*, dont l'histoire textuelle est complexe, fit l'objet d'une réécriture. La première version, *bifara*, composée vers 1244 fut remplacée par la version *trifara*, achevée en 1260 et laissant une ample place à la philosophie naturelle et surtout à la médecine. À propos de l'histoire du *Speculum maius*, nous renvoyons à cet ouvrage et à sa bibliographie.

Mangeur⁵⁴. Les commentaires mentionnés font ainsi entièrement partie des connaissances intellectuelles de l'auteur du *De eruditione filiorum nobilium*. En outre, un vaste livre du *Speculum naturale* se consacre au sommeil en tant que mécanisme physiologique et s'interroge, au gré de plusieurs chapitres, sur les songes prémonitoires⁵⁵. Vincent de Beauvais relève les arguments confirmant ou infirmant la possibilité de leur existence en s'appuyant sur Aristote. Le sommeil est également le moment de l'abandon des sens du corps, durant lequel l'âme se retire vers l'intérieur de l'être. L'assoupissement permet à l'esprit de se montrer plus créatif et inventif. En citant Priscien, le dominicain énonce que les dormeurs sont de plus grands contemplateurs (*contemplatories*) que les éveillés. Ils sont portés vers un monde intérieur, caractérisé par une activité de l'esprit⁵⁶. Le sommeil est ainsi également apparenté à la contemplation par des explications relatives aux mécanismes physiologiques.

En revanche, de manière étonnante, la *Postille* de Nicolas de Lyre ne fait pas mention de la vision prophétique d'Adam concernant les événements futurs. Ce commentaire du début du xiv^e siècle⁵⁷ se caractérise par une approche rationnelle, influencée par la pensée d'Aristote. La présence du philosophe se fait prégnante dans la *Postille*, non seulement en citant ses propos, mais également par l'utilisation de sa logique pour expliquer la parole biblique⁵⁸. En outre, des explications d'ordre scientifique en lien avec la médecine des humeurs jalonnent ce commentaire de la Genèse. Cette spécificité pourrait peut-être expliquer l'absence de l'interprétation augustinienne du sommeil d'Adam dans la *Postille* et en annoncer le déclin⁵⁹. Toutefois, le thème des capacités intellectuelles de la première créature humaine y est développé avec emphase. Pour l'exégète franciscain, Adam était doté d'une parfaite connaissance dès sa création (*homo a*

54. Vincentius Bellovacensis, *Speculum quadruplex, Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale*, Douai, 1624, *Speculum naturale*, liv. XXX, chap. XVI et X (édition facsimilée : Vincentius Bellovacensis, *Speculum quadruplex sive Speculum maius*, Graz, Akad. Druck-u. Verl.-Anst, 1964). Les capacités extraordinaires dont fait preuve Adam sont bien davantage développées dans certains pseudépigraphes de l'Ancien Testament et textes de magie d'origine hébraïque. Le premier homme y préfigure le premier magicien par sa connaissance. Voir à ce propos Jean-Patrice Boudet, « Adam, premier savant, premier magicien », dans Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Adam, le premier homme*, op. cit., p. 277-296.

55. Vincentius Bellovacensis, *Speculum quadruplex*, op. cit., *Speculum naturale*, liv. XXVI, chap. LII sq.

56. *Ibid.*, chap. X. L'idée d'un retrait de l'esprit vers l'intérieur de soi est affirmée à de nombreuses reprises au fil des chapitres du livre XXVI, Avicenne y est notamment cité.

57. La *Postille* de Nicolas de Lyre fut composée entre 1322 et 1331. Klaus Reinhardt, « Les controverses autour de la *Postille* au xv^e siècle », dans Gilbert Dahan (dir.), *Nicolas de Lyre*, op. cit., p. 269.

58. Gilbert Dahan, « Nicolas de Lyre. Herméneutique et méthodes d'exégèse », art. cit., p. 111-112.

59. Voir à propos du déclin de l'interprétation spirituelle ainsi que de la pénétration de la pensée et de la logique aristotélicienne dans l'exégèse, plus sensiblement à partir du xiii^e siècle : Beryl Smalley, *The Study of the Bible*, op. cit., p. 285 sq. Voir également note [52].

*sua formatione fuit perfectus in scientia*⁶⁰), en plus d'être parfait d'âme et de corps (*simpliciter perfectus quantum ad animam et corpus*⁶¹). À l'interprétation de *ut videret*, la *Postille* mentionne que les animaux furent amenés à Adam pour qu'il les nomme en raison de son savoir complet (*perfecta noticia*) de la nature des choses. Par un raisonnement logique, établissant que ce qui est créé en premier surpasse en perfection ce qui est engendré ensuite, le premier homme devance les êtres humains par son instruction. L'état d'achèvement de l'intellect d'Adam dès sa création eut pour effet que ce dernier put immédiatement enseigner. En raison des facultés particulières dues à son état d'innocence, il détenait en effet la connaissance des choses surnaturelles (*de supernaturalibus cognitionem habuit*)⁶².

Le terme surnaturel s'attache au savoir adamique à un autre endroit de la *Postille*. S'il n'est pas question d'une quelconque révélation des événements à venir dans ce commentaire de la Genèse, Nicolas de Lyre mentionne néanmoins celle d'un événement appartenant au passé immédiat : la connaissance de la formation de la femme à partir de sa côte, symbole de l'union conjugale. Il explique de manière extrêmement succincte qu'Adam avait déclaré « ceci est l'os de mes os, la chair de ma chair » à son réveil parce qu'il avait eu connaissance de cette formation de manière surnaturelle (*surnaturaliter*), étant donné qu'il

86

60. Nicolaus de Lyra, *Postilla*, Nuremberg, Anton Koberger, 1485, *Genesis*, fol. 34 r° (foliotation moderne).

61. *Ibid.*, fol. 33 v°. Nous traduisons : « simplement parfait d'âme et de corps ».

62. *Ibid.* : « *Ut videret diligenter] considerando naturas eorum : quarum primus homo habuit perfectam noticiam, cuius ratio est quia perfectum naturaliter praecedit imperfectum sicut principium eius : quia reducit ipsum ad perfectionem. Res autem instituendae sunt non solum in seipsis, sed ut principia sequentium. Homo autem non solum est principium aliorum hominum per generationem, sed etiam quantum ad instructionem, in quantum discipulus ad perfectionem scientiae deducitur per doctorem. Et ideo sicut in prima productione rerum Deus produxit alias species perfectas, sicut potentes similia producere ex suis seminibus, ut supra dictum est, ita formavit hominem perfectum, non solum quantum ad corpus, ut potentem statim generare, sed etiam quantum ad animam in scientia ad quam potest naturaliter attingere, ut statim posset docere [...] homo in statu innocentiae ordinabatur ad finem supernaturalem, ideo etiam tunc de supernaturalibus cognitionem habuit quantum pertinebat ad statum illum.* ». Nous traduisons : « Afin qu'il voie] consciencieusement en considérant la nature des choses dont le premier homme avait une parfaite connaissance, car ce qui est parfait naturellement dépasse ce qui est imparfait comme son origine [...] Le (premier) homme est non seulement l'origine des autres êtres humains quant à l'engendrement, mais également quant à l'instruction dans la mesure où le disciple est conduit au perfectionnement du savoir par le savant. Et c'est pourquoi, dans la première production des choses, Dieu [...] créa le premier être humain parfait, non seulement quant à son corps, de sorte qu'il avait aussitôt le pouvoir d'engendrer, mais également quant à son âme dans la connaissance qu'il peut naturellement atteindre, de sorte qu'il a pu aussitôt enseigner [...] et parce que l'homme [Adam] à l'état d'innocence a été ordonné à une fin surnaturelle, il avait la connaissance des choses surnaturelles, relativement à son statut. » À propos de la parole d'Adam lorsqu'il nomme les animaux, voir Gilbert Dahan, « Nommer les êtres : exégèse et théories du langage dans les commentaires médiévaux de *Genèse* II, 19-20 », dans Sten Ebbesen (dir.), *Geschichte der Sprachtheorie*, t. III, *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, Tübingen, Gunter Narr, 1995, p. 55-74.

dormait⁶³. Ce terme attaché à la figure d'Adam qualifie une connaissance liée au divin qui outrepassé celle des éléments du monde tangible et explicables par la nature. Cette extraordinaire intelligence semble rendue possible par l'état d'innocence du premier homme et par sa proximité avec le Créateur.

Cette justification permet également de mettre en lumière la prééminence d'Adam sur les autres créatures. Le franciscain, commentant Gn, II, 7, explique que l'apparence (*forma*) du premier homme est issue de Dieu et non engendrée par le liquide séminal. En vertu de cette création directe, Adam « transcende la nature des choses matérielles⁶⁴ ». À travers la connaissance et l'amour, il peut « bénéficier de Dieu » (*capax est Dei*). Nous pourrions comprendre cette expression par la capacité à avoir une relation avec le Seigneur, à être proche de l'Être suprême⁶⁵. De plus, le corps d'Adam est doté d'un aspect, d'une complexion et de dispositions plus nobles que celui des animaux. Cet ensemble de qualités particulières, tant corporelles, physiologiques que spirituelles, explique la « fin surnaturelle » à laquelle l'homme – Adam dans cette partie de la Genèse – est voué. Il nous semble que cette finalité caractérise la capacité de la première des créatures à s'élever vers le divin⁶⁶. Elle pourrait être comprise comme une aptitude spirituelle, permettant de voir, bien que le terme ne soit pas employé, au-delà du monde matériel. Cette idée rejoint ainsi l'interprétation

63. Nicolaus de Lyra, *Postilla, op. cit.*, *Genesis*, fol. 33 v^o. : « Dixitque Adam etc. Hic consequenter describitur viri et mulieris coniunctio matrimonialis, unde dixit. Dixitque Adam : hoc nunc os etc. Ex quo patet Adam cognovisse supernaturaliter formationem mulieris de costa sua, quia non viderat hanc formationem. » Nous traduisons : « Et Adam dit etc. Ici par conséquent l'union matrimoniale de l'homme et de la femme est représentée, c'est pourquoi il dit "Et Adam dit : ceci est l'os de mes os, etc." À partir de cela, il est évident qu'Adam connaissait de manière surnaturelle la formation de la femme à partir de sa côte, parce qu'il n'avait pas vu cette formation. »

64. *Ibid.*, fol. 32 v^o. : « Formavit igitur] Hic explicat formationem hominis magis quam supra fecerat, fecerat enim mentionem de fine hominis supernaturali : ideo debuit ostendere consequenter quod in homine est forma non educta de semine per generationem, sed magis a Deo per creationem, per quam transcendit naturam corporalium, et sic capax est Dei per cognitionem et amorem, et quia nobilior forma exigit materiam nobiliori modo dispositam ». Nous traduisons : « Ici, il explique la création de l'homme davantage que ce qu'il avait fait plus haut. Il avait en effet fait mention de la finalité surnaturelle de l'homme. C'est pourquoi il devait démontrer en conséquence que la forme de l'homme n'est pas sortie de la semence à travers l'engendrement, mais plutôt de Dieu à travers la création, grâce à laquelle il surpasse la nature des réalités corporelles. Et ainsi, est-il capable de bénéficier de Dieu par la connaissance et l'amour. Parce que son aspect est plus noble, il nécessite une matière agencée de manière plus noble. » Puis, l'exégète mentionne que les animaux « non sunt ita nobiliter disposita vel complexionata sicut in homine ». Nous traduisons : « les animaux n'ont pas de disposition ni de complexion aussi nobles que l'homme. »

65. Nicolaus de Lyra, *Postilla, op. cit.*, *Genesis*, fol. 32 v^o.

66. Les significations et emplois du terme « surnaturel » dans la théologie médiévale sont variés, mais oscillent entre les deux pôles sémantiques de « miraculeux » et de « transcendant » au XIII^e siècle et chez les thomistes. Le « surnaturel » définit ce qui dépasse l'ordre de la nature, il est en rapport avec la transcendance et Dieu, le Créateur. Henri de Lubac, *Surnaturel. Études historiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 395 et 401.

de la vision prophétique d'Adam propre à la tradition augustinienne, tout en l'expliquant en des termes différents, ancrés dans un raisonnement logique. Les aptitudes du premier homme le distinguent des autres animaux, des autres êtres humains et implicitement de la femme en tant qu'origine parfaite. Ève est en effet issue du corps d'Adam et non créée directement à partir du souffle de Dieu dans le récit de Gn, II. Ce thème apparaît de manière récurrente dans les commentaires bibliques médiévaux depuis les Pères de l'Église, il permet de justifier l'infériorité féminine et élabore une distinction structurante entre les sexes⁶⁷.

88

Au fil de ces commentaires, les immenses facultés intellectuelles dont l'âme adamique est dotée ainsi que sa capacité à voir au-delà du monde tangible dans une perspective spirituelle, soit dans le futur, faisant du premier homme un prophète, soit au-delà du monde matériel par la contemplation, marquent la masculinité idéale des origines rêvées et permettent de dissocier l'homme de la femme. La fonction du fils quittant père et mère pour devenir *paterfamilias* dans la *Postille* de Nicolas de Lyre est celle de *providere* : pourvoir aux besoins de son épouse et de sa famille. Par le verbe pourvoir en latin, dont le sens rejoint celui de prévoir⁶⁸, est exprimée l'idée de regarder en avant, vers l'avenir, afin de

67. Christiane Klapisch-Zuber, « Masculin/féminin », art. cit., p. 657. Cette justification est présente depuis les commentaires patristiques, renforcée par une « armature scientifique » et portée par les réflexions naturalistes aux XII^e et XIII^e siècles. À propos de l'évolution de ce thème dans les commentaires de la Genèse au XII^e siècle, voir : Emmanuel Bain, « “Homme et femme il les créa” (Gn, I, 27) », art. cit. Voir également : Maaike van der Lugt, « Pourquoi Dieu a-t-il créé la femme ? Différence sexuelle et théologie médiévale », dans Jean-Claude Schmitt (dir.), *Ève et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001, p. 89-113 et Jérôme Baschet, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », dans Jean-Claude Schmitt (dir.), *Ève et Pandora, op. cit.*, p. 115-162. La distinction entre les sexes est définie par des termes relatifs à la médecine des humeurs dans le commentaire de Nicolas de Lyre. Nicolaus de Lyra, *Postilla, op. cit., Genesis*, fol. 33^v. Toutefois, la soumission de la femme à l'homme semble affirmée avec bien plus de force dans la *Glose ordinaire* qui rappelle dans plusieurs passages le rôle de domination de l'homme sur la femme et sa supériorité. Voir *Biblia cum glossa ordinaria, op. cit.*, t. 1 (les commentaires de Gn, II, notamment fol. 13^v., et de Gn, III). Voir également note [50].

68. En latin, le verbe *providere* se traduit d'une manière très proche de *praevidere*, tandis qu'en français « pourvoir » est affilié étymologiquement à « prévoir » (*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1988, t. XIII, p. 962). *Providere* contient l'idée de voir en avant, au-delà et dans le futur. Le dictionnaire dirigé par David Howlett offre pour premières définitions (Richard Ashdowne, David Howlett et Ronald Latham (dir.), *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, London, Oxford University Press, 1975-2013, fasc. XIII, p. 2547) : « *to see in advance or beforehand* » et « *to foresee or have foreknowledge (of)* ». Le dictionnaire de Charlton Lewis et Charles Short (*A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879, p. 1480) définit le verbe *providere* en premier lieu par « *to see forward or before one's self[...], to discern* », « *to act foresight, to take care* » tandis que le *Lexicon latininitatis medii aevi* (Albert Blaise, *Lexicon latininitatis medii aevi*, Turnhout, Brepols, 1975, p. 747) donne pour définition « avoir sans cesse devant les yeux ».

devancer et de satisfaire ces besoins⁶⁹. Cette prévoyance n'est pas sans rappeler l'aptitude adamique à voir au-delà du temps et de la matière.

RECRÉER ADAM, FAÇONNER LA MASCULINITÉ

Afin de mesurer l'influence de ce modèle sur une créature façonnée par les préceptes éducatifs des clercs du XIII^e siècle, tournons-nous vers le *De eruditione filiorum nobilium*⁷⁰. Ce traité fut rédigé par le dominicain Vincent de Beauvais à la demande de la reine Marguerite de Provence, épouse de Louis IX, pour l'instruction de ses enfants⁷¹. Adressé au précepteur de la progéniture royale, ce discours éducatif s'applique toutefois plus largement aux enfants nobles. Cette œuvre a la particularité de distinguer de manière limpide l'éducation des filles de celle des garçons, réservant sa plus grande partie aux hommes en devenir puisque quarante et un chapitres sur cinquante et un leur sont consacrés. Une palette d'identités masculines se déploie au gré de ces chapitres. Ce parcours éducatif se décline selon les stades du développement masculin, suivant les âges, autant de moments mis en lumière afin de conduire l'élève à la transformation de son être, au point d'achèvement que constitue la virilité. Exprimé à ses prémices par le terme *puer*, le portrait des âges masculins se poursuit sous les traits de l'adolescent, avant de s'achever par la métamorphose en homme accompli, jeune adulte, mari et père de famille. Les conseils visent ainsi à conduire l'enfant vers le « devenir homme » au long d'un cheminement à la fois spirituel, social, moral et corporel qui n'est pas sans rappeler l'idéal adamique.

Par une métaphore bien souvent citée, les préceptes éducatifs comparent le sujet à instruire à une matière malléable, s'apparentant à de la cire, suffisamment molle pour que le sceau que le précepteur y applique laisse son empreinte et déjà suffisamment solide pour que la marque demeure⁷². Il revient donc à celui qui prend en charge l'éducation de former le corps et l'esprit de l'adolescent afin

69. Nicolaus de Lyra, *Postilla, op. cit.*, *Genesis*, fol. 33 v^o., en commentant Gn, II, 24 (*Quamobrem relinquet homo, etc.*) : « *Non quantum ad dilectionem, quia filius non potest denegare parentes, sed quantum ad cohabitationem, quia filius cum est uxoratus statim est emancipatus et habet providere sibi et uxori et familiae* ». Nous traduisons : « Cela ne concerne pas l'amour, parce que le fils ne peut renier ses parents, mais la cohabitation, parce que le fils qui est marié est aussitôt émancipé et doit pourvoir pour lui, sa femme et sa famille. »

70. Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. cit.

71. Voir le prologue de cette œuvre, *ibid.*, p. 3 ; Astrik Gabriel, *The Educational Ideas of Vincent of Beauvais*, Notre Dame, The Medieval Institute/University of Notre Dame, 1956, p. 22 ainsi que Arpad Steiner, « Introduction », Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. cit., p. XV-XVI. À propos de ce traité d'éducation et de ses particularités, voir également : Arpad Steiner, « Guillaume Perrault and Vincent of Beauvais », *Speculum*, 8/1, 1933, p. 51-58.

72. Cette métaphore est fréquemment citée dans les textes éducatifs du XIII^e siècle. Voir notamment Michael Goodich, *From Birth to Old Age. The Human Life Cycle in Medieval Thought, 1250-1350*, Lanham, University Press of America, 1989, p. 66.

qu'il devienne un homme. Dans ce sens, des verbes tels que conduire, éduquer, redresser, corriger, améliorer, façonner, recréer, former ou encore reformer⁷³ apparaissent dans les textes éducatifs à propos de la tâche du maître. En outre, les concepts pédagogiques soulignent que l'adolescence est le moment propice pour opérer des corrections sensibles et pour forger les mœurs⁷⁴. L'homme en transformation est ainsi modelé sous l'impulsion de son éducateur et semble devenir la création de celui qui le dirige et l'instruit. Cette caractéristique évoque la relation entre Dieu et Adam au Paradis, où le premier homme avait été façonné du limon par le Créateur. En ce sens, la correction opérée au gré de bien des efforts sur l'adolescent vise à retrouver l'état de perfection du premier homme avant la Chute et à former ou à reformer le jeune homme à l'image de cette masculinité idéale.

90

Dans cette perspective, un chapitre du traité de Vincent de Beauvais est dédié à ce que le garçon doit abandonner pour atteindre la perfection de l'homme adulte au sortir de sa chrysalide (XXXIX. *De puerilibus evacuandis in virili etate*⁷⁵). Les préceptes de ce chapitre se fondent sur les Corinthiens (1 Cor., XIII, 11) : « Quand j'étais enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je connaissais comme un enfant. Lorsque je suis devenu homme (factus vir), j'ai évacué ce qui était de l'enfant⁷⁶ ». Afin de se détacher de la part d'enfance qui caractérise encore l'adolescent et d'atteindre la *virilitas*, celui qui est en charge de son éducation doit l'amener à cesser de penser de manière puérile. En effet, l'homme en devenir ne doit plus s'attacher aux seules choses présentes, comme le ferait un enfant pour Vincent de Beauvais, mais au contraire « prévoir les choses futures⁷⁷ ». Le dominicain déplore en effet ceux qui n'élèvent pas leur regard vers les événements à venir en citant le Deutéronome (Deut. xxx). La sagesse participe également de cette définition de l'homme accompli, elle invite à se préoccuper du futur⁷⁸. Voir avec lucidité et prévoir afin de se prémunir forment ainsi les préceptes fondamentaux participant à l'achèvement de

73. *Inducere, educare, rectificare, reformare, informare* (certains de ces verbes peuvent être traduits de plusieurs manières).

74. Michael Goodich, *From Birth to Old Age*, op. cit., p. 107

75. Nous traduisons : « À propos des comportements puérils dont il faut se débarrasser à l'âge viril. »

76. Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. cit., chap. XXXIX, p. 156 : « Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, cogitabam ut parvulus, sapiebam ut parvulus. Quando autem factus vir, evacuavi que erant parvuli. »

77. *Ibid.*, p. 157 : « Item pueriliter cogitare, sc. de solis presentibus et non de futuris providere, iuxta illud deuteronomii xxx : "utinam saperent et intelligerent ac nouissima providerent." ». Nous traduisons : « De même, penser de manière puérile comme aux seules choses présentes et ne pas prévoir celles du futur, comme il est dit dans Deutéronome [xxxii, 29] : "Si seulement ils savaient et comprenaient, ils prévoiraient ce qui est à venir." »

78. Ce thème est affirmé de manière prégnante dans le chapitre XLI (*Qualiter etiam futura debet providere*), Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. cit.

la transformation en homme. La sagesse réside dans cette prévoyance. Plus encore, Vincent de Beauvais énonce qu'agir en adulte consiste à préférer les réalités spirituelles aux réalités temporelles⁷⁹. Les enfants, au contraire, souffrent d'un manque de jugement, d'une défaillance de raisonnement quant à ce qui importe, s'apparentant à la stupidité. La sagesse de l'adulte, quant à elle, s'appuie sur l'intelligence et porte l'homme vers la spiritualité.

Dans le chapitre suivant, Vincent de Beauvais énonce que le nom de l'homme (*vir* en latin) proviendrait de sa vertu et invite ainsi « celui qui a atteint l'âge viril⁸⁰ » à se comporter de manière vertueuse afin qu'il devienne « plus précieux que l'or⁸¹ ». L'aboutissement moral que constitue cet âge ouvre les yeux spirituels. Ainsi, le dominicain affirme que l'homme adulte « est doté d'yeux intérieurs⁸² » ainsi « qu'en avant et en arrière⁸³ ». Pour cette raison, « il doit se souvenir des événements passés, prévoir – porter son regard vers – ceux à venir (*futura providere*)⁸⁴ » et considérer le présent en privilégiant les réalités intérieures. Cette attention est également exprimée par la conversion du cœur⁸⁵. L'importance de regarder au-delà est encore affirmée concernant la vie après la mort⁸⁶. Afin de sauver son âme, il s'agit de maîtriser les instincts de la chair, de préférer à l'apparence ce qui conduit vers le Créateur et de garder à l'esprit la mort et l'Enfer afin de ne pas mener une vie de vanité⁸⁷. Au chapitre IX, se reconnaissent les propos de Guillaume de Conches concernant l'immense connaissance d'Adam avant la Chute mentionnés précédemment. Parce que l'âme du premier homme avait pour origine le Créateur, elle détenait toute la connaissance humaine. La lourdeur de la chair, ignorée d'Adam, empêche

79. *Ibid.*, p. 158 : « *Item pueriliter sapere, quod est temporalia spiritualibus preferre, sicut pueri poma vel huiusmodi minima solent plus quam hereditatem suam diligere* ». Nous traduisons : « De même, juger de manière puérole signifie préférer les réalités temporelles aux réalités spirituelles, comme les enfants qui préfèrent un fruit ou une chose futile à leur héritage. »

80. *Ibid.*, chap. XL, p. 159 : « *Denique, quia uir a uirtute nominatur, qui ad etatem uirilem accedit, studeat esse quod dicitur.* »

81. En citant Is., XIII, 12 : « *Preciosior erit uir auro.* » L'homme deviendra plus précieux que l'or grâce aux préceptes inculqués par Vincent de Beauvais. *Ibid.*, p. 159-160.

82. Vincentius Bellovacensis, *De eruditione filiorum nobilium*, éd. cit., p. 160 : « *Et quoniam etas illa forcior est ceteris et inter puericiam et senium, velut in medullis, ut sit animal oculatum intus et ante et retro, debet preterita recolere, futura providere, ac presenciam nichilominus attendere* ». Nous traduisons : « Et puisque cet âge est plus fort que les autres, à mi-chemin entre l'enfance et la vieillesse, puisque l'être vivant est doté d'yeux à l'intérieur, en avant et en arrière, il doit se souvenir des événements passés, prévoir ceux à venir et néanmoins considérer le présent. »

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*, p. 160.

85. *Ibid.*, p. 164 : « *In statu proprio debet considerare non solum exteriora sed multo magis interiora* ». Nous traduisons : « À l'état présent, il doit considérer non seulement les réalités extérieures mais bien plus encore celles qui sont intérieures. » Il est ensuite question d'une conversion spirituelle (*spiritualis conversio*).

86. *Ibid.*, p. 166.

87. *Ibid.*, chap. XLI (*Qualiter etiam futura debet providere*), p. 166.

en effet les œuvres de l'esprit⁸⁸. En raison de la Chute, l'enseignement est désormais nécessaire. Ce propos prend tout son sens dans un traité d'éducation. Le *De eruditione* dévoile en effet au fil de ses pages les clés d'un apprentissage indispensable pour les garçons, bien que lent et fastidieux, ainsi que le rôle du précepteur dans ce cheminement de l'esprit.

92 L'acquisition de la sagesse, faisant écho à celle d'Adam, constitue ainsi le cœur du comportement prescrit aux jeunes hommes⁸⁹. Les facultés intellectuelles ne sont pas innées comme chez le premier homme, mais se développent par les études et le travail. Le raisonnement et la réflexion mènent par ce biais à la sagesse spirituelle. L'intelligence pour les garçons laïcs est en effet en adéquation avec la science divine, car elle porte vers la connaissance du Créateur et de ses œuvres. Ce programme révèle les valeurs et la mission des dominicains, cherchant à comprendre la parole divine par des outils scientifiques et à en déployer le sens par le raisonnement. Prévoir son salut au-delà de l'existence spirituelle constitue un des fondements de la vie du bon chrétien, vers laquelle Vincent de Beauvais cherche à faire tendre l'adolescent. Voir au-delà de la vie terrestre et du monde tangible afin de favoriser la lucidité des yeux de l'âme est un acquis fondamental de l'éducation prescrite aux garçons par Vincent de Beauvais et habite profondément le modèle de masculinité défini dans ce traité. Par l'étude et l'apprentissage, ainsi que par l'application des préceptes moraux inhérents au modèle transmis, l'homme se fait créature et création du pédagogue. Ce dernier, façonnant corps et esprit, érige un idéal de vie au sein duquel la figure de perfection que représente Adam avant la Chute demeure la quintessence. Masculinité rêvée, la première créature humaine se fait parangon de toutes les vertus masculines et idéal d'une relation de proximité avec le Créateur dans le jardin d'Éden.

88. *Ibid.*, chap. IX, p. 34. Ces propos sont les mêmes que ceux de Guillaume de Conches dans sa *Philosophia*.

89. Voir notamment *ibid.*, chap. X, p. 39. D'autres traités d'éducation du XIII^e siècle, comme le *De instructione puerorum* de Guillaume de Tournai, font de la sagesse le but ultime de tout apprentissage (Guillelmus Tornacensis, *De instructione puerorum*, éd. James Corbett, Notre Dame, The Medieval Institute/University of Notre Dame, 1955).

L'HOMME EN MIROIR : L'HYBRIDITÉ DANS LES MARGES DES MANUSCRITS

Lucie Blanchard

Association CLEM Patrimoine en Gironde

« C'est l'ordre qui crée le désordre¹ » : par ces mots, Jurgis Baltrušaitis expose la relation étroite qui lie ces deux pôles fondamentaux dans les mentalités médiévales. Loin de s'exclure, ces derniers fonctionnent de concert. C'est l'idée même de l'harmonie.

Afin que règne l'équilibre de la Création, chaque élément a une place définie. Ainsi, ordre et désordre occupent des espaces qui leur sont propres : le centre pour le premier, la marge pour le second. Cette conception spatiale est particulièrement manifeste dans la production artistique médiévale où le désordre s'exprime dans les éléments périphériques tels que les modillons et les chapiteaux sculptés placés autour de scènes représentant l'ordre du monde. Les figures contorsionnées et difformes comme les acrobates et les animaux monstrueux constituent des éléments attendus de ces espaces marginaux.

Dans les marges des manuscrits du XIII^e siècle, des êtres semblables investissent l'espace et défient la raison humaine à l'image de certaines créatures de la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (fig. 4). Autour du texte, des singes tirent une charrue, des animaux courent, un dragon s'étire, un homme hybride lance une pierre et des corps humains se mêlent aux antennes. Ces motifs évoluent sur un même folio, sans lien manifeste entre eux ou avec le texte présentant l'histoire du monde. En apparence absurde, le répertoire iconographique marginal s'invite dans les bordures de nombreux manuscrits. Les thèmes sont très divers : loisirs courtois, rite chrétien, scènes tirées de la littérature, mais aussi gesticulations et nudité des hommes, parodies animales, hybrides et hommes difformes.

Malgré le caractère hétéroclite de ces images, c'est bien l'homme, et à travers lui la Création, qui constitue l'élément central des représentations marginales. Les

1. Voir Sandra Joxe, « Les métamorphoses de Jurgis Baltrušaitis », *Entretiens du Louvre* [en ligne : <https://www.louvre.fr/entretiens-du-louvre>, consulté le 18 juin 2019], diffusé dans l'émission « Océaniques » sur FR3 le 16 novembre 1989 ; Jurgis Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Les métamorphoses du gothique*, Paris, Flammarion, 1988.



Fig. 4. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « figures marginales encadrant le texte » (Arras, médiathèque)

marginalia ayant déjà fait l'objet de plusieurs études², il s'agit ici de déterminer en quoi la représentation du corps humain dans les marges est porteuse d'un discours d'ordre. Dans ce cadre, il convient de considérer d'abord le rôle de la marge en tant que lieu d'établissement et d'épanouissement du désordre, en contraste perpétuel avec le centre. C'est dans cet espace que s'élabore le discours de la limite – physique et morale – s'exprimant idéalement dans la représentation du corps hybride, en lien direct avec la Création et la faute originelle. Façonnées par les concepteurs d'images, ces créatures composites sont accompagnées de nombreux attributs formels liés à la société de l'époque et revêtent des fonctions édifcitrices complémentaires.

LA MARGE, LIEU PRIVILÉGIÉ D'EXPRESSION DU DÉSORDRE

La décoration marginale trouve ses racines en Angleterre et à Paris dans la seconde moitié du XIII^e siècle et atteint rapidement les centres urbains en pleine expansion du nord de la France et des Flandres. Au siècle suivant, les *marginalia* gagnent le sud de la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne. On les trouve principalement dans des ouvrages de piété (livres d'heures, psautiers) et des romans profanes. L'importance des commandes atteste du développement d'une culture laïque et de la dévotion privée³. La clientèle noble fait notamment réaliser des livres dans les nouveaux ateliers laïcs urbains qui ont pris la place des *scriptoria* monastiques. La présence de motifs marginaux reflétant la vie courtoise et quotidienne témoigne d'une part, du goût des commanditaires pour ces derniers et d'autre part, de la place croissante de l'image dans la dévotion laïque⁴.

L'emplacement de ces figures du désordre en marge apparaît comme l'une des conséquences du vaste mouvement d'essor de l'écrit et de la lecture silencieuse

2. Voir Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1966 ; Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997 ; Jean Wirth, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, coll. « Matériaux pour l'histoire », 2008 ; Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008 ; Jean-Claude Schmitt, « L'Univers des marges » dans Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, Paris, Fayard, 2002, p. 328-361. Voir également *Questes*, 9 : « À la marge », numéro sous la direction de Julien Abed et Sophie Albert, 2006 [en ligne : <http://questes.revues.org/237>, publié le 1^{er} janvier 2014, consulté le 18 juin 2019].
3. Ruedi Imbach et Catherine König-Pralong, *Le Défi laïque. Existe-t-il une philosophie de laïcs au Moyen Âge ?*, Paris, Vrin, 2013 ; Roland Recht, *L'Image médiévale : le livre enluminé*, Paris, Fayard, 2010, p. 34.
4. Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Cerf, coll. « Histoire », 2011, p. 98-99. Accompagnant un besoin accru de voir, l'image tient une grande place dans la dévotion laïque de cette époque.

entamé au XII^e siècle⁵. Davantage destiné à être lu qu'à être mémorisé, le livre reçoit une mise en page plus claire. Le texte devient moins dense, accompagné d'un système de ponctuation, de la séparation des mots et de paragraphes. Des signes visuels tels que les initiales, les rubriques, les bouts de lignes et les espaces rythment le contenu et permettent de repérer rapidement les articulations⁶. Des marges encadrent et aèrent le centre de la page.

En outre, les panses des initiales historiées romanes – composées de corps reptiliens prenant la forme de la lettre – sont habitées par une grande variété de figures telles que des saints, des hommes, des animaux ou encore des hybrides. Par l'entremise des créateurs d'images, ces motifs parviennent à s'extraire des initiales au cours du XIII^e siècle. Les dragons débordent et se déploient dans la marge, se confondant parfois avec le règne végétal. Ces « dragons-tiges⁷ » deviennent des antennes encadrant la nouvelle mise en page, dans laquelle se déplacent d'ores et déjà d'autres personnages marginaux sortis des initiales comme ce chien poursuivant un lapin sur le prolongement de la queue d'un dragon (fig. 4). La foule de créatures entraînée par les dragons relève de l'agitation et de l'anormal : jongleurs, musiciens, hommes nus, combats, animaux mauvais (singe, âne, renard) et hybrides. Le désordre s'invite dans la marge et y trouve un lieu d'expression privilégié tandis que l'*historia* conserve la place centrale⁸.

Visuellement, un contraste se crée sur la page entre son centre mesuré, constitué du texte et des miniatures, et la marge, animée de motifs plus étonnants les uns que les autres (fig. 4). Ce mouvement vers la marge est loin d'être anodin, il est le reflet de la conception mentale du monde, partagé entre un centre noble et sa périphérie abritant le désordre⁹. Les mappemondes médiévales illustrent

5. Florence Bouchet, *Le Discours sur la lecture en France aux XIV^e et XV^e siècles. Pratiques, poétique, imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres, XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.
6. Sophie Cassagnes-Brouquet, *La Passion du livre au Moyen Âge*, Rennes, Ouest-France, 2003, p. 23-24.
7. Isabelle Engammare, « Homme ou animal ? L'hybride dans le livre gothique », dans *Homme animal. Histoires d'un face à face* (exposition présentée à Strasbourg, au Musée archéologique, à la Galerie Heitz, au Musée de l'Œuvre Notre-Dame, au Musée d'Art moderne et contemporain, du 7 avril au 4 juillet 2004), Strasbourg/Paris, Musées de Strasbourg/Adam Biro, 2004, p. 94-128, p. 95.
8. Des figures marginales représentant des saints, des légendes hagiographiques, des motifs tirés de l'histoire biblique ou de l'Enfer apparaissent dans les marges, mais sont relativement rares.
9. Jacques Le Goff, s. v. « Centre/Périphérie », dans Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 149-165, p. 151 ; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1999 ; Jacqueline Leclercq-Marx, « La localisation des peuples monstrueux dans la tradition savante et chez les *illitterati* (VII^e-XIII^e siècles). Une approche spatiale de l'Autre », *Studium medievale : Revista de Cultura visual-Cultura escrita*, 3, 2010, p. 43-61.

cette représentation mentale de l'*ordo rerum* : la chrétienté occidentale est au centre tandis que les limites du monde connu grouillent d'êtres insolites. Les régions septentrionales, l'Inde et surtout l'Afrique sont pensées comme des réservoirs de merveilles : à climat extrême, créatures extrêmes. Hommes et bêtes difformes foisonnent, caractérisés par un excès ou un manque de membres, des déplacements ou substitutions physiques tels que les Blemmyes et leur visage sur le torse, des tailles différentes comme les géants, des corps mélangés à l'image des Cynocéphales à tête de chien, des mœurs et comportements étranges¹⁰. Ces races monstrueuses sont réelles pour l'homme médiéval, saint Augustin en ayant apporté la justification : le beau comme le laid sont le fruit de la Création divine. Malgré leurs apparences extrêmes, ces hommes difformes descendent tous d'Adam¹¹.

Cette conception de l'espace entre ordre et désordre trouve une correspondance à tous les niveaux : le territoire de la chrétienté opposé à celui des hérétiques, la ville face à la forêt, l'église ou le palais vis-à-vis des abords de la cité où vivent les marginaux. Dans la littérature chevaleresque, les héros partent vaincre des créatures merveilleuses dans des lieux incertains qui deviennent ensuite civilisés. La production artistique marginale est, elle aussi, issue d'une longue tradition. Ainsi, sur la broderie de Bayeux au XI^e siècle, des êtres sans rapport avec la bataille de Hastings évoluent dans les bordures tels qu'animaux, centaures et dragons. Plus tard, au XII^e siècle, les éléments marginaux de la sculpture romane tels que les chapiteaux et les modillons exposent des êtres contrefaits. L'exemple type en est le portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay en Saintonge où des animaux et des hybrides gesticulent au-dessus d'une voussure représentant les Vieillards de l'Apocalypse¹². Le XIII^e siècle a quant à lui été qualifié de « classificatoire¹³ », ce qui apparaît avec force dans la décoration marginale des manuscrits de cette époque. Ultérieurement, au XV^e siècle, les miséricordes des stalles et les plafonds abritent des figures similaires.

Ainsi, la marge est le lieu d'élection d'un désordre nécessaire : l'existence de tels êtres dans un espace périphérique défini permet de maintenir l'équilibre de l'*ordo rerum*. En regard du centre, les êtres des confins représentent l'altérité : l'écart permet à l'homme de prendre conscience de sa beauté adamique. Les

-
10. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1993, p. 8-9.
 11. Saint Augustin, *De Civitate dei*, liv. XVI, 8/1. La réponse apportée par saint Augustin dans la *Cité de Dieu* est déterminante pour affirmer leur existence et leur fonction au long du Moyen Âge.
 12. Michael Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 95. Ses cornes parodient les *cornua* de la mitre épiscopale.
 13. Pierre-Olivier Dittmar, « Les corps sans fins : extensions animales et végétales dans les marges de la représentation (XIII^e-XIV^e siècle) », *Micrologus*, 20, 2012, p. 25-42, p. 27.

racés monstrueuses sont des miroirs inversés des hommes du centre, un autre à qui se comparer pour construire son identité¹⁴. Ce principe s'applique aux créatures des manuscrits : les *marginalia* seraient des contre-modèles visant à présenter l'ordre par son contraire¹⁵. Le désordre est invoqué au service de l'ordre, servant à le rappeler et le confirmer, c'est le principe du mal exemplaire. Sous le regard du lecteur, tous les êtres résultants de la Création s'animent et attirent l'attention sur leur dissemblance.

HOMME, ANIMAL, HYBRIDE : LA CRÉATION ET SES LIMITES

98

Malgré les déformations, signes de l'éloignement de la figure divine, les créatures marginales conservent le souvenir du corps de l'homme. Ce corps subit de nombreuses altérations : contorsions, nudité, démembrements, débordements obscènes, substitution animale (fig. 4), mélanges hybrides et combinaisons résultant des élongations des antennes. C'est le cas de cet homme à cloches dont le corps sans fin encadre une partie de la page de ce psautier-heures enluminé à Metz (fig. 5). L'antenne végétale débute dans la partie inférieure du folio, se déroulant autour du célèbre motif du combat du chevalier et de l'escargot¹⁶. Elle s'allonge, forme une nouvelle tige où fleurit un visage humain, se déploie dans la marge latérale avec des cloches en guise de feuilles avant de se terminer par un buste humain. Associant plusieurs règnes, cette figure liminaire expose un corps fortement troublé. Nous y reviendrons.

Cet intérêt pour la corporalité n'a rien d'étonnant puisque l'anthropologie chrétienne médiévale fait du corps l'expression même de l'ordre. Couronnement de la Création, il est fait *ad imaginem et similitudinem Dei* (Gn, 1, 26) : l'homme est l'image la plus proche de la perfection¹⁷. Situé entre deux pôles, son âme le rapproche du divin et son corps, de l'animal. Corps et âme sont en réalité les

14. Peter Klein, « La représentation du corps dans les marges au Moyen Âge », *Studium medievale : Revista de Cultura visual-Cultura escrita*, 1, 2008, p. 101-123, p. 114.

15. Michael Camille, *Images dans les marges*, op. cit., p. 39 ; Gil Bartheleyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, op. cit., p. 47-74.

16. Ce motif ne fait pas l'objet d'une interprétation au sein de cette étude. Nous pouvons néanmoins souligner que l'escargot est une image du sexe de la femme et que ce duel renvoie au thème de l'inversion entre homme et femme, dont on retrouve l'esprit dans les fabliaux. Sur l'escargot et le chevalier, voir notamment Michael Camille, *Images dans les marges*, op. cit., p. 46.

17. Amélie Bernazzani, « "Ad imaginem et similitudinem Dei" ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin », *Médiévales*, 66 : « Harmonie-Disharmonie », printemps 2014, p. 81-90, p. 82.

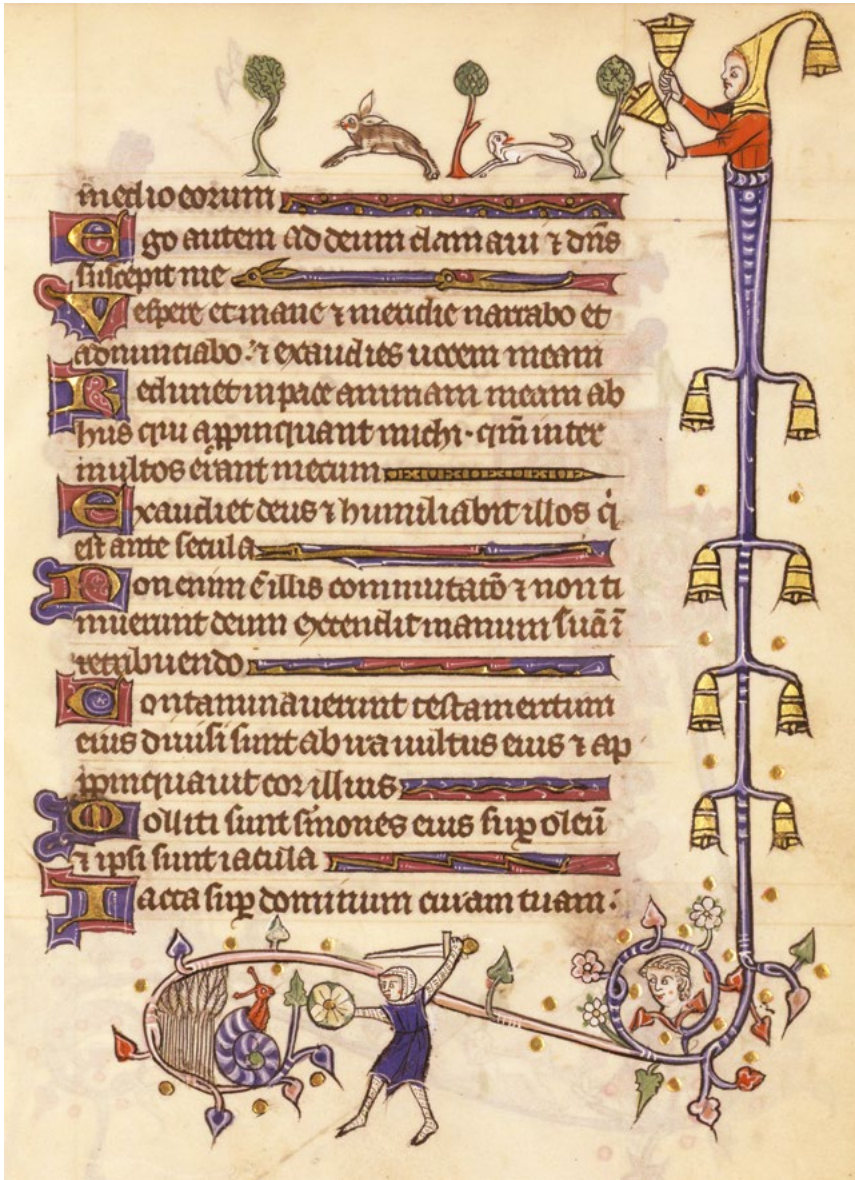


Fig. 5. Psautier-heures à l'usage de Metz, début du xiv^e siècle, « Chasse, antenne hybride à cloches et homme combattant un escargot » (Metz, bibliothèque municipale)

deux faces d'une même pièce : le premier est l'extérieur (*foris*) et la seconde est l'intérieur (*intus*)¹⁸. Il est le microcosme reflet du macrocosme¹⁹.

Cependant, le péché originel bouleverse cet ordre absolu. En ayant choisi de défier l'interdit divin, l'homme a tenté d'égaliser Dieu. L'homme transgresse sa propre condition, il s'approprie une faculté divine en voulant atteindre sa limite supérieure. C'est pourquoi le péché originel a d'abord été considéré comme un péché d'orgueil. Ce faisant, l'homme se fourvoie et agit sans raison, comme un animal. En conséquence, il est puni en étant immédiatement rabaisé à cette limite inférieure : il perd ainsi sa ressemblance à Dieu, l'*imago* est altérée. Ensuite, le couple originel est chassé sur la terre désignée comme la *regio dissimilitudinis*²⁰, la zone de dissemblance où il est désormais condamné à errer. L'organisation de la page du manuscrit semble correspondre à cette représentation du monde après la Chute, les motifs relevant du désordre ayant été exclus du centre.

100

À compter de ce moment, l'homme n'a de cesse de tenter de se rapprocher de la semblance divine, dans le cadre de son salut. Pour ce faire, il doit maîtriser son corps et ses instincts. La volupté et les gesticulations sont des débordements inutiles, liées à la luxure²¹. Étant donné que l'apparence du corps traduit celle de l'âme, on reconnaît les justes à leur apparence mesurée et les pécheurs à leurs excès et leurs difformités. L'iconographie médiévale fait grand usage de la laideur humaine pour stigmatiser les mauvais. Les enlumineurs des marges adoptent plusieurs solutions pour retranscrire cette démesure.

En premier lieu, la déformation corporelle : nombreux sont les hommes qui avilissent leur corps par des gesticulations ou des postures vaines²². Ces motifs

18. À ce propos, voir Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus et Foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2013.

19. Bernard Ribémont, « Un corps humain animé ; un corps humain irrigué : l'encyclopédisme et la théorie du corps », dans Bernard Ribémont (dir.), *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du colloque*, Caen, Paradigme, 1993, p. 185-187.

20. Voir Gil Bartheleyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge, op. cit.*, p. 38 ; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 75 ; Amélie Bernazzani, « "Ad imaginem et similitudinem Dei" ? », art. cit., p. 82. La *regio dissimilitudinis* est évoquée pour la première fois chez Platon puis Plotin où elle est envisagée comme dissemblance à soi. Elle devient dissemblance à Dieu avec l'exégèse néotestamentaire pour désigner la zone de perte d'où revient le fils prodigue (Lc, xv, 11-32). Chez Augustin, il s'agit d'une région où Dieu n'est pas visible, où l'éloignement de la figure divine engendre l'errance des âmes suite au péché originel.

21. Voir Daniel Arasse, *Le Portrait du Diable*, Paris, Arkhê, 2009 ; Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 140. Les gesticulations sont entendues dans le sens antique de *gesticulatio* : le « geste exagéré, excessif et immoral », associé aux marginaux (histrions, prostituées, hérétiques), au diable, aux démons et aux singes.

22. L'usage du terme « obscénité » peut être questionné. Nous le conservons par commodité, mais il n'est pas anachronique : Nelly Labère (dir.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 12 sq., p. 49. Si la notion évolue, la chose existe à l'époque médiévale et le terme est employé au XI^e siècle pour désigner le vice stylistique et décrire la parole indécente.

engagent hommes et femmes dans des scènes liées à la vie quotidienne, aux loisirs nobles et au rite chrétien. Le détournement parodique use d'attitudes incongrues et d'objets inhabituels. Dans un *Roman d'Alexandre*²³, deux motifs marginaux liés au *fin'amor* occupent la partie inférieure d'une page, le premier est une scène classique de don du cœur offert par l'homme à son aimée ; le second joue sur ce vocabulaire formel et le renverse. Le prétendant présente à sa dame une cornemuse dont la forme en bourse est fortement connotée. On retrouve également des thèmes chers aux fabliaux : plaisirs de la chair, railleries des prêtres et des chevaliers, inversion de la hiérarchie homme et femme, gourmandise, humour lié au bas corporel²⁴. Nombre de ces images mettent en scène de manière plus ou moins subtile les limites corporelles, c'est-à-dire les ouvertures suspectes du corps : becs d'oiseaux, archers visant des postérieurs quand il ne s'agit pas de bénédictions de la zone anale par des évêques. Ces gestes explicites liés à l'analité traduisent les frontières de la raison, la déchéance humaine qui rapproche l'homme de l'animal. Ce dernier n'est d'ailleurs jamais loin.

L'emploi de l'animal dans le discours de l'image constitue un deuxième procédé visant à rapprocher symboliquement l'homme de l'animal et utilisé de tout temps. Si l'animal est omniprésent à l'époque médiévale, c'est en raison de la relation de domination instaurée dès la Création entre homme et animal. D'une part, ce dernier ne ressemble pas au Créateur et d'autre part, Adam nomme ensuite les animaux (Gn, II, 19), ce qui équivaut à une seconde création. En raison de la Chute, l'homme se rapproche de l'animal, donnant lieu à d'innombrables comparaisons²⁵. Miroir de l'homme, symbole de ses vertus comme de ses vices, on prête à l'animal des actions humaines dont la parole, le plus souvent sur un mode satirique. L'animalité est surtout l'image du corps pécheur, poussé par ses instincts. L'homme se doit de contrôler l'animal en lui, ce qui implique de

23. *Roman d'Alexandre*, Oxford, Bodleian Library, Bodley 264, 1338-1344, fol. 59 r° ou v°. Le manuscrit a été enluminé par le flamand Jehan de Grise et son atelier. Le contraste est clair entre les deux scènes situées côte à côte.

24. Danièle Alexandre-Bidon et Marie-Thérèse Lorcin, *Le Quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, Paris, Picard, 2003. Les analogies entre fabliaux et *marginalia* ont été plusieurs fois soulignées.

25. Sur l'animal, voir notamment Michel Pastoureau, *Les Signes et les songes. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013 ; *Id.*, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2011 ; Rémy Cordonnier et Christian Heck, *Le Bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011 ; Pierre-Olivier Dittmar, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », dans Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Thomas Golsenne, Misgav Har-Peled et Vincent Jolivet (dir.), *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie historique sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 153-172 ; Jacques Berlioz, Marie-Anne Polo de Beaulieu et Pascal Collomb (dir.), *L'Animal exemplaire au Moyen Âge (v^e-xv^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

réprimer tout comportement qui pourrait le rapprocher de l'animal comme le célébrer, l'imiter par le déguisement ou encore commettre le crime de bestialité lequel va de l'attachement trop fort du maître pour son animal aux pratiques sexuelles contre-nature²⁶. Dans les images marginales, l'animal prend la place de l'homme, ce qui constitue un renversement majeur et permet de stigmatiser les mauvais comportements ou de ridiculiser les activités humaines comme c'est le cas de la famille de singes représentés en train d'utiliser une charrue dans le manuscrit de la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (fig. 4). Quelques animaux apparaissent plus que d'autres. D'un côté les animaux inoffensifs comme les lapins, les cerfs et les volailles et de l'autre ceux qu'Isidore de Séville appelle *bestiae*, les bêtes sauvages²⁷ : les singes, les renards et les loups²⁸. Ils reproduisent des activités nobles, inversent l'ordre des choses en faisant de l'homme leur proie dans les scènes cynégétiques et liées au rite chrétien. Les singes et les renards investissent ainsi les cérémonies des sacrements et en font une parodie de la chasse : l'hostie du prêtre renard devient un coq dans un bréviaire réalisé à Cambrai²⁹. Sur un mode satirique, les animaux condamnent les excès liés à certaines activités (orgueil, gourmandise, luxure) et les individus qui en sont les symboles. Par ce « dédoublement subversif³⁰ », ils renversent le modèle et invitent le lecteur à réfléchir sur ses actions.

Si ce renversement est extrêmement troublant pour l'identité humaine, l'hybridité constitue une troisième catégorie qui exprime une véritable aberration en combinant les deux précédentes. Il apparaît que les trois types de motifs évoqués – les hommes, les animaux et les hybrides – correspondent

26. Michel Pastoureau, « L'Animal et l'historien au Moyen Âge », dans Jacques Berlioz, Marie-Anne Polo de Beaulieu et Pascal Collomb (dir.), *L'Animal exemplaire au Moyen Âge (v^e-xv^e siècles)*, *op. cit.*, p. 15.

27. « Le terme de *bestiae* (« bêtes sauvages ») s'applique proprement aux lions, pards, tigres, loups, renards, chiens, singes, etc. [...] *Bestiae* vient de la violence (*vis*) de leur cruauté. On les appelle *fera* (« fauves ») parce qu'elles jouissent d'une liberté naturelle et sont emportées (*ferantur*) par leurs instincts. Elles donnent libre cours à leurs impulsions, errent çà et là et sont emportées (*feruntur*) où leur humeur les entraîne. » (Isidore de Séville, *Étymologies*, Livre XII, *Des animaux*, éd. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 86.)

28. Le singe est aussi l'animal le plus fréquent des marges, certains ouvrages pouvant être qualifiés de « manuscrits à singes ». Sa capacité d'imitation le rapproche de l'homme, mais il est l'image du pécheur, un double laid et mauvais. Voir notamment Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Nendeln, Kraus Reprint, 1976 ; Jean Wirth, « Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques », *Micrologus*, 8/2, 2000, p. 429-444.

29. Ms. 103 C, Cambrai, Bibliothèque municipale, Bréviaire à l'usage du Saint-Sépulcre de Cambrai, ca. 1280, fol. 113 r^o ou v^o. Ce bréviaire enluminé à Cambrai comporte deux parties : les manuscrits 102 et 103. Il est riche en renards, singes, hybrides zoomorphes et anthropomorphes.

30. Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir. Lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 13. Le chercheur définit le concept de parodie comme un « dédoublement subversif », une irrévérence inversant ou dégradant la norme.

à trois niveaux de désordre, trois étapes d'une progression vers une confusion corporelle de plus en plus importante.

Les bordures grouillent de mélanges et d'élongations corporelles tous plus étonnants les uns que les autres (fig. 5). L'un d'eux est assez récurrent pour être souligné : un buste d'homme et un corps animal (fig. 6). L'hybride anthropomorphe incarne le désordre le plus important des marges, reflet sans détour de la punition du péché originel. Puisque le corps traduit l'apparence de l'âme, l'homme se rapproche moralement et physiquement de la bête. Les frontières des catégories homme et animal, auparavant infranchissables, se brouillent et se confondent : le corps de l'homme n'a plus de limites. La transgression de l'interdit divin trouve une traduction visuelle idéale dans l'hybridation homme-animal³¹. Le mélange est stigmatisant, car il combine des natures de valeurs différentes³².

Deux hybrides à tête humaine et aux corps de cerf et de lion courent sur une antenne inférieure du bréviaire de l'évêque Renaud de Bar³³ (fig. 6). Le premier a un visage féminin et une coiffe et semble poursuivi par le second, à la physionomie masculine et disgracieuse. Ce motif est une parodie de la conquête amoureuse, illustrée sous la forme d'une chasse amoureuse animale. À partir du IV^e siècle, sous l'influence de saint Ambroise et de saint Augustin, le péché originel est défini comme péché de chair. Le corps sexué devient la marque du désordre : après la Chute, les organes génitaux n'obéissent plus à la raison, mais aux instincts. La bête en l'homme, c'est l'immoral, les excès. La notion de bestialité renvoie aux comportements excessifs, en particulier à la sexualité contre-nature dont les pratiques, telles que la masturbation, la fellation ou l'homosexualité, sont réunies sous le terme de *sodomia*³⁴. Ces débordements s'inscrivent dans la lignée de la faute originelle et sont évoqués dans les marges.

En outre, l'instigateur de ces péchés, le serpent, est fréquemment représenté dans les bordures. Il est significatif que de nombreux hybrides marginaux ou

31. Gil Bartheleyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, op. cit., p. 21 sq.

32. Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991.

33. Le bréviaire a été réalisé à Metz au début du XIV^e siècle, à la demande de sa sœur Marguerite, abbesse de Saint-Maur de Verdun. Le manuscrit conservé à Verdun (ms. 107) comprend la partie été du bréviaire, la partie hiver étant conservée à Londres (British Library, ms. Y. T. 8). La présence de figures marginales dans les livres destinés aux ecclésiastiques semble témoigner d'un goût aristocratique pour cette décoration.

34. Jacques Rossiaud, « Sexualité », dans Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 1067-1083, ici p. 1072-1073 ; Vincent Jolivet, « Nature adamique et nature déchue. Une culture qui ne dit pas son nom », *Éditions Papiers* [en ligne : <http://www.editionsapiers.org/publications/nature-adamique-et-nature-dechue>, publié le 18 mai 2008, consulté le 18 juin 2019]. La sodomie désigne l'« ensemble des actes sexuels dénués de toute finalité procréatrice ».



Fig. 6. *Bréviaire de Renaud de Bar*, ca. 1302-1305 ?, « Poursuite hybride, détail » (Verdun, bibliothèque d'étude du Grand verdun)

104

terminaisons d'antennes possèdent un corps reptilien tel l'hybride à cloches (fig. 5). De couleur bleue, rose ou rouge clair avec des rehauts blancs décrivant des motifs géométriques tels ondes, festons, lignes brisées ou cercles³⁵, ces antennes incarnent la limite entre centre et marge en la figurant visuellement. Le dragon rappelle le serpent, l'antique ennemi appelé en tout propos pour figurer le démon. Il n'est sans doute pas anodin de retrouver de telles figures autour d'une initiale représentant la création d'Ève dans la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (fig. 4). Un dragon s'étire dans la marge supérieure, sa queue se confond avec des rinceaux végétaux avant de devenir une antenne accueillant un chien poursuivant un lapin. Dans la partie droite, un homme se tient en équilibre sur une tête humaine terminant l'antenne, il s'apprête à lancer une balle et porte des ailes reptiliennes sur son bassin. Il semble qu'un lien s'établisse entre marge et centre, autour de la thématique de la femme pécheresse et du serpent, annonçant la Chute.

Jouant sur des associations formelles et mémorielles, l'image peut inciter à réfléchir sur le devenir humain. C'est aussi la fonction du monstre : le vocable vient de *monstrare* qui signifie « désigner » et « avertir » et de *monere*, « faire souvenir ». Saint Augustin déclare qu'ils présagent de ce qui va survenir, une

35. Voir, dans ce volume, le chapitre de Lucie Herbreteau, p. 265-281.

conception antique répandue au Moyen Âge³⁶. Par son caractère étonnant et prodigieux, le monstre se rapporte à la merveille dont la racine latine *mir-* de *mirabilia* indique que la vision joue un grand rôle. Le merveilleux est d'abord une perception visuelle, suivie d'une réaction : l'étonnement, la peur, la fascination voire le rire³⁷. En somme, il s'agit de caractères que l'on peut attribuer aux figures marginales. La merveille est à la fois signe de la toute-puissance divine et perçue comme un message. L'hybride anthropomorphe serait un rappel du péché en même temps qu'un avertissement face aux fautes à venir.

CRÉATURES ET CRÉATIVITÉ : LES HYBRIDES MARGINAUX

Expression de la limite par excellence, mémoires de la Chute, les hybrides sont les créatures les plus abondantes des marges. Dans certains manuscrits, ils pullulent et occupent tout l'espace marginal disponible. C'est sans doute au travers de ces êtres que l'inventivité des artistes s'exprime le plus.

Corps composites à base d'animaux, d'humains et parfois de végétaux, la confusion est telle qu'il est quelquefois difficile de discerner les différentes natures. Les corps se désarticulent et fusionnent (fig. 7), ils n'ont plus de frontières ; c'est là même leur fonction et la manifestation de leur efficacité visuelle. À l'indéfinition du corps répond l'impossibilité taxinomique. Plusieurs chercheurs ont tenté de classifier les merveilles marginales, mais la diversité se révèle trop grande³⁸. Les êtres composites sont de fait qualifiés de non-descriptifs

36. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 9 ; saint Augustin, *De civitate Dei*, liv. XXI, 8. Commentant Varron, saint Augustin déclare : « on les appelle monstres, du verbe *monstro*, "montrer", parce qu'ils présagent quelque chose, et "signes" et "prodiges" d'après *portendo* et *porro dico*, parce qu'ils annoncent et présagent de ce qui va survenir ».

37. Claude Lecouteux, « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Études germaniques*, 36/5, juillet-septembre 1981, p. 274. Voir également Michael Camille, *Images dans les marges*, op. cit., p. 54. La vue et le regard ont une importance capitale pour l'homme médiéval. Les yeux sont des armes puissantes capables de recevoir de l'extérieur des impressions démoniaques. Un regard est capable de tuer.

38. Voir Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1981 : Jurgis Baltrušaitis les nomme « grylles » ainsi qu'il en retrace la genèse et les multiples combinaisons ; Lucy Freeman Sandler, « Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration », dans Moshe Barasch, Lucy Freeman Sandler, Patricia Egan (dir.), *Art, the Ape of Nature. Studies in honor of H. W. Janson*, New York, H. N. Abrams, 1981, p. 51-65 ; Lucy Freeman Sandler les catégorise en six modes de construction, par exemple *sequential* quand l'hybridité est issue de deux ou trois règnes différents et ordonnés, *misplacement* quand un membre est affecté à la place d'un autre ou encore *bifurcation*, pour plusieurs corps sous une tête unique ; Isabelle Engammare « Homme ou animal ? », art. cit. ; *id.*, « Les Processus d'hybridation dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques », *Micrologus*, 8/2, 2000, p. 458. Isabelle Engammare propose une autre classification basée sur leurs actions, comme « avaler-vomir », « chevaucher-être foulé » et notamment « pénétrer-être sodomisé ».

ou « non nommés³⁹ ». Les nommer reviendrait à annihiler leur pouvoir agissant, à les normaliser⁴⁰ : les hybrides refusent la capacité humaine à contrôler et à dominer établie lors de la Création. Cette résistance fait d'eux la négation même de l'ordre de la Création.

Créatures extrêmes par leurs mélanges, les hybrides relèvent – comme les monstres – d'une des quatre catégories de la merveille établies par Francis Dubost : les catégories existentielles, c'est-à-dire les êtres aberrants conçus par l'imaginaire⁴¹. L'être protéiforme, « monstre composé⁴² », illustre en effet une recherche de plus en plus poussée dans l'altération du corps humain⁴³. Comme les monstres des périphéries du monde, la construction hybride peut faire varier l'excès, le manque ou la substitution de membres (fig. 3), les couleurs et le mélange des différents règnes. Dans un *Speculum historiale* réalisé à la fin du XIII^e siècle⁴⁴ (fig. 7), l'altération des corps est le résultat de constructions différentes. L'un n'a d'humain que la tête, reliée à deux pattes d'équidé par un long cou sinueux. Le buste de l'autre termine une antenne végétale et pose une épée sur sa tête. Ils semblent tous deux se détourner du texte, dans un mouvement accentué par les courbures des corps. La rupture entre les natures peut être marquée de plusieurs manières : des couleurs corporelles différentes, une forme distincte comme un cou sinueux, une tête simplement déposée sur le corps animal (fig. 6) ou un vêtement délimitant la métamorphose (fig. 5). Parfois, le passage entre deux règnes est fluide, accentuant la confusion comme l'habit de cet homme se fondant dans l'antenne (fig. 7). La multiplicité des solutions met en valeur l'inventivité des artistes et leur capacité à réinterpréter le geste créateur en combinant des éléments existants.

Les imagiers puisent dans la tradition antique, orientale et romane, créant un répertoire propre à l'époque gothique. La circulation des manuscrits, des formes et des artistes est évidente tant la diffusion des motifs marginaux a été

39. Michael Camille, *Images dans les marges*, op. cit., p. 69 ; Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, op. cit., p. 28.

40. Le monstre du *Frankenstein* de Mary Shelley ne porte pas de nom.

41. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, 2 vol., t. I, p. 62. Il s'agit des monstres, des hybrides et de toute créature extrême par sa beauté ou sa difformité.

42. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 8-9. Claude Lecouteux souligne qu'on distingue les monstres unitaires, « dans lesquels se trouvent les éléments complets ou incomplets d'un seul sujet » et les monstres composés, résultats de la combinaison de plusieurs éléments.

43. Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, op. cit., p. 48.

44. Il s'agit d'une copie d'un exemplaire réalisé à l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer pour Eustache Gomer, abbé de 1294 à 1297 Seul le premier tome a été conservé (Boulogne-sur-Mer, ms. 131). En revanche, les deux tomes de la copie sont complets (ms. 130 I et II). Les motifs marginaux sont très proches, ce qui laisse envisager une copie contemporaine, par la même main. En outre, on remarque que les figures varient d'un manuscrit à l'autre.



Fig. 7. *Speculum historiale*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Hybrides anthropomorphes » (Boulogne-sur-Mer, bibliothèque municipale)

rapide et durable dans leur aire de naissance. Il s'agit d'une véritable émulation, sensible lorsque l'on remarque des êtres composites d'inspiration similaire d'un manuscrit à l'autre⁴⁵.

De surcroît, ces êtres marginaux peuvent être impliqués dans des actions. Leurs corps absurdes ne constituent pas le seul prétexte à leur représentation. Les concepteurs d'images semblent aller plus loin et leur font rejoindre les parodies des marges, en particulier les loisirs nobles. Les sources de ces scènes proviennent de la vie quotidienne et de la production artistique contemporaine, en particulier des objets et ouvrages commandés par les nobles (romans profanes, traités d'éducation et de chevalerie, tapisseries, petit mobilier).

108

S'il n'existe pas de programme iconographique marginal propre à un type d'ouvrage, il est néanmoins possible de déceler des motifs fréquents comme les combats dans les romans profanes. Ils évoquent la limite humaine qu'est la mort. Les hybrides guerriers reçoivent des épées, des lances, des boucliers et parfois des heaumes. Quelques manuscrits présentent des luttes mixtes comme la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (fig. 8). Dans la bordure inférieure, une femme portant une coiffe s'apprête à affronter un homme. Leurs armes sont équivalentes, c'est un combat d'égal à égal. Ces duels évoquent le thème de la transgression de la hiérarchie originelle. L'allusion sexuelle à une femme puissante tenant le symbole masculin qu'est l'épée est sans équivoque. Il est fréquent que seul le corps de la femme soit composite, dénonçant sa position d'usurpatrice. Elle a l'arrière-train d'un cheval, la queue se terminant par un visage laid et grimaçant. Cette composition rappelle un signe distinctif courant des monstres et démons : les visages supplémentaires placés sur le corps, en particulier le bas corporel, illustrant le déplacement de l'intelligence humaine vers les bas appétits⁴⁶. L'homme, lui, est chauve, à la différence des autres personnages masculins de ce manuscrit ; ce qui le rapproche de la figure du fou, un autre marginal bien connu de l'iconographie médiévale⁴⁷. La scène se trouve sous le récit de la prise d'une ville représentée dans l'initiale par des chevaliers passant une porte. Sans qu'il y ait de lien direct entre centre et marge,

45. Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, op. cit., p. 11 sq. Plusieurs exemples sont cités.

46. *Id.*, p. 36-37 ; Jean-Claude Schmitt, « Les Masques, le diable, les morts dans l'Occident médiéval », *Razo, Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, 6, 1986, p. 87-119.

47. Hervé Martin, *Mentalités médiévales*, Paris, PUF, 1996, p. 431. L'iconographie de l'insensé du psaume présente généralement un individu chauve, portant un bâton ou une massue, parfois une boule assimilée à un fromage ou un pain. Il est nu ou à moitié vêtu. À partir des XII^e et XIII^e siècles, les médecins font raser la tête des personnes atteintes de folie. La calvitie signale alors un désordre intérieur.

il semble qu'une allusion visuelle s'établisse avec ces guerriers⁴⁸. À la fin du Moyen Âge, la chevalerie est de plus en plus codifiée⁴⁹. Jouant sur l'autorité qui leur est habituellement conférée, les tournois et combats marginaux tournent les pratiques chevaleresques en dérision. La prétention attribuée à ces rencontres les situe d'office comme sujets à parodie. Cette idée semble d'autant plus plausible que de nombreux détournements habitent les marges des manuscrits et notamment de romans arthuriens.

La dimension du rire est primordiale dans l'étude des *marginalia*, appelées également drôleries. Selon une hypothèse, ces images auraient constitué un remède à l'ennui des textes de dévotion⁵⁰. Toutefois, l'existence de ces motifs dans d'autres types d'ouvrages et la place du comique dans la vie médiévale nuancent cette idée. La notion de *ridiculum* a d'importantes fonctions sociales, comme de repousser la peur, de consolider les valeurs d'une communauté et de souligner les déviances. L'autodérision est, de surcroît, une pratique de l'élite cultivée⁵¹, une forme d'humilité qui semble se manifester dans ces commandes.

En ce qui concerne les clercs, les artistes ajoutent des attributs aux hybrides tels que mitre et crosse, ainsi que des gestes comme celui de la bénédiction. Ces clercs aux corps hybrides ne sont pas forcément impliqués dans des actions, laissant le détournement parodique du rite chrétien aux renards et aux singes. Dans le bréviaire de l'évêque Renaud de Bar, les figures marginales semblent railler l'épiscopat : les êtres composites mitrés y sont nombreux. Sur une antenne, un hybride au postérieur léonin tourne son regard vers le texte et le bénit de sa main droite (fig. 9). Les gestes sacrés effectués par des individus au corps incertain prennent une tout autre connotation, une « efficacité symbolique⁵² » annulée, voire discréditée. Face à cet hybride, un être composite le regarde,

48. Daniel Rico Camps, *Las Voces del Románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, Nausicaä, 2008, p. 27. À l'image des modillons romans sur lesquels porte cette étude, les *marginalia* ne franchissent pas les frontières de leur espace, mais semblent parfois fonctionner par le biais de parallélismes visuels. Certaines images peuvent avoir un rapport avec le texte ou une miniature (position imitée, attribut similaire), mais ces procédés sont loin d'être systématiques.

49. Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2010, p. 267-269 ; Martin Aurell, *Le Chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2011, p. 323. Aux XII^e et XIII^e siècles, à mesure que chevalerie et noblesse tendent à se confondre, de nombreux écrits tels que romans, traités et légendes hagiographiques exaltent les valeurs guerrières. Cette époque est celle d'une chevalerie triomphante.

50. Jean Wirth (dir.), *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, op. cit., p. 363

51. Markus Müller, « Fonctions du profane et du "ridiculum" dans l'enluminure médiévale », *Histoire de l'art*, 29-30, mai 1995, p. 28.

52. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 322. L'expression « efficacité symbolique » est employée par Jean-Claude Schmitt pour désigner les gestes ayant une « puissance intrinsèque recelant, relayant, provoquant l'action de forces invisibles » capables de transformer la matière ou les êtres. La bénédiction est le geste chrétien « par excellence », celui de la Passion. En conséquence, le détournement de ce geste sacré constitue un désordre majeur.



Fig. 8. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Combat entre une femme hybride et un homme » (Arras, médiathèque)

110

comme pour insister sur son acte ou inviter le lecteur à en juger. L'évêque hybride est une figure récurrente des marges, ce qui est loin d'être étonnant compte tenu de la place de l'évêque au Moyen Âge. Grande figure de l'ordre, l'évêque dirige les âmes et représente un idéal de vertu. Dans les marges, il est le pendant ecclésiastique du chevalier laïc. Selon la logique précédemment évoquée à propos de la prétention, plus une charge est grande, plus il y a de possibilités parodiques. Soulignons qu'au travers de la représentation détournée d'activités fortement codifiées, ce sont les hommes en exerçant la charge qui sont visés, et non l'activité en elle-même qui sert de prétexte.

Dans la partie droite, un autre hybride semble jouer la musique indiquée par les neumes qui accompagnent la liturgie des heures. Son derrière est celui d'un dragon, sa queue celle du lion. Il porte lui aussi un signe distinctif : une tiare papale très allongée. Cette figure questionne à nouveau sur les agissements des représentants de l'Église, jusqu'au plus haut niveau. La musique est l'une des activités favorites des hybrides, notamment dans les ouvrages de dévotion où la psalmodie est de rigueur. Les musiciens aux corps composites jouent autant d'instruments bas aux sonorités douces comme la vièle de l'hybride-pape (fig. 9) que d'instruments hauts, bruyants, plutôt liés aux fêtes tels que la trompette, cloches (fig. 5), cornemuse (fig. 4) et tambour⁵³. Dans la pensée antique et

53. Martine Clouzot, « La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e au XIV^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 42/168, octobre-décembre 1999, p. 323-342. La théorie musicale médiévale répartit les instruments entre haut et bas selon leur sonorité et leur valeur.

médiévale, la musique est indissociable de l'ordre du monde⁵⁴. De fait, le bruit est un désordre qui accentue la dissemblance humaine, tout comme la danse lascive qui leur est généralement associée. Les motifs ne manquent pas de sous-entendu : la cornemuse à forte connotation sexuelle est un instrument récurrent dans les mains des êtres liminaires comme celle tenue par l'homme terminant une antenne, muni d'ailes (fig. 4). De plus, les instruments à vent sont assimilés à la tête vide de raison ainsi qu'aux souffles du corps, déplacements venteux obscènes entre les deux ouvertures du corps, la bouche et le postérieur⁵⁵. Dans le psautier-heures messin, l'homme-antenne incarne à lui seul un véritable bruit visuel (fig. 9). L'antenne qui abrite le combat de l'homme et de l'escargot se prolonge dans la partie droite en rinceaux de fleurs et feuilles multicolores contenant une autre tête humaine avant de s'élançer verticalement. La tige change de couleur, se transforme en corps de dragon et reçoit quatre paires de cloches, puis se termine par un buste humain. Au bruit des cloches, un chien lui aboie dessus, dérangé dans sa poursuite d'un lapin. Le profil de l'hybride est grimaçant, lui conférant un air mauvais. Il agite deux cloches et fait tinter les neuf autres reliées à son corps.

Du bruit au péché de chair, il n'y a qu'un pas que les hybrides franchissent volontiers. Largement suggéré dans les marges puisque l'hybride anthropomorphe l'incarne et la rappelle, la luxure fait l'objet de nombreuses représentations : étapes du *fin'amor*, chasses au lapin ou au cerf, jeux, motifs liés à la séduction, animaux poursuivant leur proie et scènes licencieuses. La conquête est suggérée sous la forme de combats (fig. 8) et de la chasse, métaphores de la poursuite amoureuse dans la littérature courtoise. Dans le bréviaire de Renaud de Bar, les deux hybrides ne semblent cependant pas être des amants (fig. 5). L'homme est disgracieux et de profil, deux signes de laideur l'identifiant comme un individu peu recommandable. La femme, qui porte sous ses bois de cerf une coiffe indiquant son statut de femme mariée, regarde dans sa direction en effectuant ce qui semble être une grimace. Cette poursuite pourrait évoquer l'envie, sous la forme d'un homme de basse extraction poursuivant une noble dame ou encore une parodie liée aux mariages arrangés. L'image peut également évoquer l'excès d'un amant trop ardent, au sein du mariage ou non⁵⁶. Le fait que ce soit la femme qui soit munie de bois est également étonnant, accentuant le désordre de cette scène. Diverses interprétations sont possibles, en raison de la

54. Jacques Le Goff, « Une musique de jubilation : la musique de l'Occident médiéval », dans Martine Clouzot (dir.), *Moyen Âge entre ordre et désordre*, Paris, Cité de la Musique/RMN, p. 14.

55. *Ibid.*, p. 336.

56. Jacques Rossiaud, « Sexualité », art. cit., p. 1070. Saint Augustin déclare que « l'adultère est aussi l'amoureux trop ardent de sa femme ».

Fig. 9. Bréviaire de Renaud de Bar, ca. 1302-1305 ?, « Hybrides se déplaçant sur une antenne » (Verdun, bibliothèque municipale)

Inuit. In honore beatissime
marie uirginis tubicemus domino.
In. v.
ps. uenice. **H. a.** Specialis uirgo
inter agmina uirginum gaude mi
pice magnifico que sola it
ferre maria digna fuita cetera

Numero quoque voce uera uer
pungent inuenta scandere monte
cruac. **ps.** Dni est terra. **v.** Spe
tua. **v.** hic ad mat. per noct. **12.** 7 ver
sicuti ad horas. **v.** i. coi. viii. uirginis.
Nostit dulcissimi dices **h. v.**
ualde uenerabilis. dices
omnium scoz sollemnitates
precellens. Ad est inquam dices

polysémie des images, du lecteur et du contexte. L'hybridité des corps connote néanmoins la luxure inhérente à cette scène et délivre une vision moralisante d'une scène plutôt courante dans les marges.

Ainsi, les hybrides marginaux revêtent des attributs et des charges bien différentes, où il est toujours question de prétention et d'excès. Animant la marge, les créatures attirent l'œil sur la conséquence des mauvaises actions. En outre, de nombreuses créatures composites regardent ou montrent le centre (fig. 9). Elles peuvent être envisagées comme des regards directionnels⁵⁷. Le regard du lecteur converge vers celui des hybrides : d'abord, vers ce que ces êtres donnent à voir, la transgression, ensuite vers la solution, le texte. Performantes⁵⁸, ces images efficaces ou agissantes (*imagines agentes*) engagent le lecteur dans un réseau de connexions où le regard se fait juge. Le lecteur est alors renvoyé à son propre corps et à son propre chemin du salut. En somme, le discours est celui du choix humain : celui de la raison.

Il semble avéré que la décoration du livre favorise la création d'images mentales ou la remémoration, ce qui paraît d'autant plus vrai pour les ouvrages de dévotion privée. Les êtres liminaux, relevant du monstrueux et de la merveille, peuvent être envisagés comme des figures mémorielles. L'art de la mémoire est renouvelé à partir du XIII^e siècle à partir des traités des orateurs antiques, tel que l'*Ad Herrenium* (I^{er} siècle av. J.-C.)⁵⁹. L'*ars memoriae* se fonde sur deux éléments : l'image et le lieu. Les concepts doivent être mémorisés sous forme d'images et placés en imagination dans les lieux ordonnés d'un bâtiment, afin de se déplacer facilement d'un concept à l'autre. Afin que ces images dites justement « corporelles » (*phantasia*) s'ancrent dans la mémoire, elles doivent frapper par leur extrême beauté ou laideur, leurs couleurs, leurs excès⁶⁰, ce qui est le cas des

57. Roland Recht, *Le Croire et le voir. L'art des cathédrales. XI^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 295 sq. Un principe que Roland Recht applique aux cathédrales, le regard y étant guidé par l'espace.

58. Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33-42. C'est la notion de *transitus*. Voir *id.*, « Prologue. Images en acte et agir social » dans Alain Dierkens, Gil Bartholeyens, Thomas Golsenne (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 10. Jérôme Baschet y développe la notion d'« image-objet-en-acte » ; Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 19. Selon le rapport défini par Hans Belting, médium-image-corps, l'image a un support, le médium, qui la véhicule vers le spectateur. Le corps expose les relations entre ces trois entités.

59. Mary Carruthers, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 ; *id.*, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

60. *Id.*, *Le Livre de la mémoire, op. cit.*, p. 197. Voir aussi Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, op. cit.*, p. 32 Le terme français « fantastique » apparaît au XIV^e siècle. L'étymologie renvoie au grec *phantasticos* et aux termes corrélatifs, *phantasia* et *phantasma*. Saint Augustin distingue les *phantasia* et les *phantasma* dans son *De trinitate* : *phantasia* désigne l'image que la mémoire peut conserver d'une chose vue, *phantasma* renvoie aux images élaborées indirectement (récit, description).

marginalia. En outre, il est significatif que l'essor de la décoration marginale soit contemporaine de l'avènement des ordres mendiants dont les sermons sont accompagnés d'*exempla*, anecdotes fondées sur la capacité mémorielle des laïcs et puisant dans la culture médiévale⁶¹. De la même manière, les manuels d'édification morale répandus, comme le *Ci nous dit*, ou encore les bestiaires et traités d'éducation s'appuient sur des éléments similaires, se fondant sur l'analogie entre les mots, les formes et les choses⁶². Le XIII^e siècle est ainsi caractérisé par sa profusion d'images, traduisant le besoin de visibilité dans la dévotion⁶³.

Ainsi, les créatures marginales recouvrent plusieurs fonctions : elles rappellent les conséquences du péché originel et invitent le lecteur à réfléchir sur sa condition humaine afin d'orienter ses choix⁶⁴, de raisonner ou de se perdre. La créature monstrueuse permet à l'homme de prendre du recul sur ses actions, notamment lorsqu'elle reproduit des activités ou charges humaines sur un mode satirique dans lesquelles le lecteur peut se reconnaître.

114

Ce discours passe par le corps de l'homme, à la marge de sa propre humanité. Entre divinité et animalité, la représentation de l'*imago* mélangée interroge les limites morales. Au travers d'un répertoire iconographique infini, jouant sur les formes et leurs combinaisons, sur la culture et les mentalités médiévales, les artistes créent un univers excentrique où la représentation du désordre est finalement un prétexte employé au service de l'*ordo rerum*.

« Toute créature est porteuse de sens » écrit Alain de Lille⁶⁵. Aucune autre époque n'a fait un aussi large usage du monstre : il semble que le Moyen Âge en ait eu besoin pour se penser. Les figures merveilleuses évoluent dans un espace proche où leur existence est tolérée et rendue nécessaire. Sans être strictement ornementales, elles incarnent l'altérité. Or qui est l'autre, sinon le miroir inversé de soi-même ?

61. Jean-Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1982.

62. Christian Heck, *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, Brepols, 2011.

63. Roland Recht, *Le Croire et le voir*, op. cit., p. 98. La place du visible dans le système religieux s'accroît autour de 1200.

64. Mihaela Voicu, « "Serjanz de Dieu" ou "serjanz au deable". L'homme et ses (nouvelles) limites dans le *Lancelot-Graal* », dans Marie-Étiennette Bély, Jean-René Valette, Jean-Claude Vallecalle (dir.), *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 34 sq. Mihaela Voicu propose de voir dans les romans du Graal une naissance de l'individu, un intérêt nouveau pour les cas de conscience, la découverte de soi. Nous soulignons ici le succès du cycle du Lancelot-Graal dans les commandes laïques, où l'on trouve souvent des *marginalia*.

65. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 75.

Le monstre, réel ou imaginé, permet à l'homme de s'accomplir. Si l'éloignement de l'image divine traduit une fuite de la raison, cela n'entraîne pas une exclusion : comme les monstres des limites du monde, l'homme est susceptible de rédemption⁶⁶. Dans la littérature, la victoire sur les monstres est l'aboutissement de la quête initiatique. Ici, la victoire sur les bêtes intérieures sert la quête de semblance.

66. Saint Augustin, *De civitate dei*, liv. XVI, 8, 1.

TROISIÈME PARTIE

Ceux qui créent

LES ACTEURS DE LA CRÉATION ARCHITECTURALE
MUDÉJARE EN CASTILLE MÉDIÉVALE.
COMMANDITAIRES ET ARTISANS

Julie Marquer
Université Lyon 1, CLEA, CIHAM

En 1859, José Amador de los Ríos emploie le terme « mudéjar » pour définir la synthèse de l'art chrétien et de l'art hispano-musulman comme un phénomène esthétique unitaire, distinct des traditions artistiques desquelles il s'inspire. Il le présente comme un art hybride : « un mariage de l'architecture chrétienne et de l'architecture arabe », « une association unique », ou encore « une prodigieuse fusion entre l'art d'Orient et l'art d'Occident »¹. Par la suite, le concept d'art mudéjar a donné lieu à de nombreux débats et interprétations parfois contradictoires. Si Amador de los Ríos l'a considéré comme un style artistique nouveau, différent de l'art islamique et de l'art chrétien dont il était issu, Gonzalo Borrás Gualis l'a plutôt présenté comme la prolongation de l'art islamique sous domination chrétienne, le fait historique de la Reconquête en constituant la frontière².

L'adjectif « mudéjar » vient de l'arabe « *mudajjan* » et signifie « celui à qui l'on a permis de rester ». Il renvoie originellement à une réalité ethnique : il sert à désigner les musulmans soumis à la domination chrétienne, qui conservent leur religion et leurs coutumes.

Le fait que ce terme serve à désigner une réalité à la fois ethnique et esthétique amène parfois à considérer que le développement de l'architecture mudéjare est

1. José Amador de los Ríos, « El estilo mudéjar en Arquitectura. Discurso Leído en Junta Pública de 19 de Junio de 1859 », *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872, t. I, p. 1-73. Gonzalo Borrás Gualis, « Introduction historique et artistique », *L'Art mudéjar, l'esthétique islamique dans l'art chrétien*, Aix-en-Provence, Édisud, 2000, p. 41.
2. *Id.*, *El Arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990. Depuis quelques années, les historiens de l'art ont tendance à prendre leurs distances vis-à-vis de ces catégories. L'article de Juan Carlos Ruiz Souza résume le débat historiographique et présente une approche renouvelée du mudéjar : Juan Carlos Ruiz Souza, « Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquante ans après », *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 2 : « Histoire de l'art en Espagne », 2009, p. 277-286.

dû à la forte présence de main-d'œuvre mudéjare, majoritaire dans les métiers de la construction³. Cet argument peut néanmoins être nuancé au vu de la population mudéjare restreinte en Castille et du grand nombre de réalisations artistiques qui s'inscrivent dans ce style, comme le soulignent les historiens de l'art, Alfredo Morales Martínez et Juan Carlos Ruiz Souza. Ils montrent en effet que dans la région de Valence, l'importance de la population mudéjare ne s'accompagne pas pour autant d'un patrimoine architectural mudéjar important⁴. De plus, les métiers de la construction ne sont pas exclusivement réservés aux Mudéjars, bien que ces derniers y soient majoritaires. Enfin et surtout, ce n'est pas la main-d'œuvre qui détermine l'orientation artistique. Il s'agit avant tout d'un libre choix de la part des commanditaires, comme l'explique Alfredo Morales Martínez⁵.

L'objet de cet article sera donc d'expliquer le rôle du commanditaire dans le processus de création, d'évaluer l'ampleur et les modalités de son implication en interaction avec celle des artisans.

120

Dans un premier temps, nous montrerons que l'assimilation des formes d'al-Andalus et leur réinterprétation créatrice relèvent d'une volonté des dirigeants chrétiens, mais que la transmission d'un savoir-faire islamique a bien été nécessaire à cette assimilation. Nous évaluerons donc le rôle de la main-d'œuvre et de la population mudéjare dans cette transmission. Ensuite, à travers un exemple plus concret et précis nous aborderons la répartition des rôles dans le processus de création et la prédominance, parfois affichée, du commanditaire qui revendique en quelque sorte la paternité de son œuvre. Enfin, nous verrons si le commanditaire est toujours apte à contrôler le discours architectural ou s'il existe des limites. Le discours architectural fait ici référence au sens et à la symbolique des inscriptions arabes des édifices chrétiens.

3. Isabel Montes Romero-Camacho, « Las minorías étnico-religiosas en la Sevilla del siglo XIV: mudéjares y judíos », dans Rafael Valencia (dir.), *Sevilla, siglo XIV*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 135-155, p. 140.
4. Alfredo J. Morales Martínez, « El arte mudéjar como síntesis de culturas », dans Rafael Lopez Guzman (dir.), *El Arte mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunberg, 1995, p. 59-65, p. 60. Juan Carlos Ruiz Souza, parle lui de « voluntariedad mudéjar »: Juan Carlos Ruiz Souza « Castilla y al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. 16, 2004, p. 17-43, p. 34.
5. Alfredo J. Morales Martínez, « Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla », *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Cabildo Catedral Metropolitano, Ministerio Educación y Cultura, Caja San Fernando, Ayuntamiento de Sevilla, 1998, p. 91-106, p. 102.

Il convient tout d'abord de s'intéresser aux causes et aux circonstances spécifiques qui ont favorisé le processus d'interaction culturelle ainsi que l'appropriation et l'intégration de références d'origine islamique par les chrétiens. Thomas Glick dans ses travaux sur l'acculturation en péninsule ibérique avance un certain nombre de concepts fondamentaux pour mieux comprendre les phénomènes de communication culturelle. Parmi ceux-ci, il évoque un processus formel et un autre informel. Dans le processus formel, les institutions ou individus en position d'autorité jouent un rôle actif, il s'agit d'un processus dirigé. En revanche, le processus informel relève d'un mécanisme non planifié, de flux d'idées, d'habitudes et de techniques, véhiculés par les marchands, soldats, voyageurs, savants, livres⁶. Parmi ces techniques, on peut distinguer le savoir-faire artistique transmis par les artisans.

Ainsi, si l'assimilation de codes esthétiques islamiques a bien été encouragée par les dirigeants chrétiens, on ne peut négliger la transmission d'un savoir-faire islamique.

Le mudéjar : un choix des dirigeants chrétiens

Une raison souvent avancée pour justifier le choix de ce type d'architecture par son commanditaire est la fascination et l'admiration que pouvaient éprouver les rois chrétiens pour le mode de vie, l'habillement et l'architecture arabes au point de les adopter. Ramón Menéndez Pidal est un des premiers à parler de « maurophilie » pour qualifier cet attrait qu'éprouvent les chrétiens pour la culture des musulmans et leur façon de vivre plus raffinée, en dépit de leur antagonisme sur le plan militaire et religieux⁷.

Ainsi, le mudéjar s'affirme comme un art de cour pour les Castellans, « une option artistique » selon l'expression de María Teresa Pérez Higuera⁸, tant par

6. Thomas F. Glick et Oriol Pi-Sunyer, « Acculturation as an Explanatory Concept in Spanish History », *Comparative Studies in Society and History*, 11/2, 1969, p. 151.
7. Ainsi, dans son essai « La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio », Ramón Menéndez Pidal écrit à propos des relations entre le royaume de Castille et de Grenade : « Loin de sentir de la répulsion envers le peu de musulmans réfugiés dans l'ultime bastion de Grenade, les Castellans se sentirent attirés par cette exotique civilisation, ce luxe oriental des vêtements, cette splendide ornementation des constructions, cette manière de vivre différente, cette façon de monter à cheval, de s'aimer et de combattre ; cette ingénieuse agriculture dans la plaine de Grenade ». Et l'auteur de conclure : « la maurophilie devint à la mode », dans Gonzalo Moya, *Don Pedro el Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid, Júcar, 1974, p. 193-194.
8. María Teresa Pérez Higuera, « El Mudéjar, una opción en la corte de Castilla y León », dans J. J. Rivera Blanco, F. J. de la Plaza Santiago, S. Marchan Fiz (dir.), *Historia del arte de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1994, t. IV, p. 129-222.

goût ou de fascination que par commodité. En effet, les monarques chrétiens hispaniques trouvent dans les palais musulmans un modèle de résidence.

Cette démarche consistant à intégrer les formes et espaces architecturaux islamiques peut être perçue comme une marque de tolérance et d'ouverture, une illustration de la fameuse *convivencia*⁹. Cela correspond également à un souci plus général d'intégration politique de la population arabe après la Reconquête, mais aussi à un désir d'asseoir symboliquement sa souveraineté sur l'ensemble de la population. Ouverture et perméabilité sont donc mêlées à un désir de domination et d'appropriation. D'ailleurs, comme le rappelle Thomas Glick : « le terme de *convivencia* [...] peut se définir approximativement comme une forme de coexistence, mais il comporte aussi d'autres connotations, telles que l'interpénétration et l'influence créative, même s'il inclut également les phénomènes de désaccord mutuel, de rivalité et de méfiance¹⁰ ».

122

Ainsi, à partir de la Reconquête progressive des différents territoires musulmans, surtout à compter du XIII^e siècle, les modèles d'al-Andalus se sont transmis au point d'être parfaitement intégrés par les chrétiens et d'engendrer des réélabores créatrices. Ces dernières sont favorisées par l'émulation qui s'opère durant certaines périodes entre la Castille et al-Andalus. C'est le cas notamment du règne de Pierre I^{er} de Castille (1350-1369), qui correspond à une période de proximité et d'échanges culturels et politiques avec le royaume nasride de Grenade.

La typologie des palais de Pierre I^{er}, qui favorise souvent une mise en scène du pouvoir, montre comment l'héritage de l'architecture islamique est mis à profit. Cette architecture met également en évidence comment ce dernier est réinterprété de manière créative pour parfois mieux correspondre au style de vie castillan ou à une conception plus chrétienne ou occidentale de la mise en valeur de la personne royale, comme l'illustrent les aménagements de la Cour de la Chasse à courre. Depuis la Porte du Lion, on aperçoit selon un axe direct la façade de la *Montería* qui marque l'entrée de la résidence royale, ce qui ne correspond pas au mode d'accès typique de l'art islamique. En effet, ce dernier privilégie l'entrée formant un coude, car elle empêche une vision directe de

9. Le terme de « *convivencia* » est traditionnellement utilisé pour désigner la cohabitation entre chrétiens, juifs et musulmans en Péninsule ibérique médiévale. Le concept est attribué à Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1996 (3^e éd., 1^{re} éd. 1948). La *convivencia* implique une certaine tolérance souvent idéalisée, mais aussi une part de conflit : Maribel Fierro, « Idealización de al-Andalus », *Revista de libros*, 94, octobre 2004. Voir également l'article de Maya Soifer, « Beyond *convivencia*: critical reflections on the historiography of interfaith relations in Christian Spain », *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1/1, 2009, p. 19-35.

10. Thomas F. Glick, « *Convivencia* : An Introductory Note », dans Vivian B. Mann, Thomas F. Glick et Jerrilynn D. Dodds (éd.), *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*, New York, George Braziller/Jewish Museum, 1992, p. 1-9, p. 1.

l'espace intérieur et s'efforce de préserver l'intimité des habitants de la demeure. Cet accès se retrouve par ailleurs au sein même des palais de Pierre I^{er}. Ainsi, en ce qui concerne l'entrée principale, nous avons une variation par rapport au schéma traditionnel destinée, comme le montre Antonio Almagro, à mettre en évidence le point de fuite vers lequel tout tend à converger : l'entrée dans la zone réservée au monarque, ce qui provoque un effet de mise en scène¹¹ (Fig. 10).

Ces réinterprétations ne sont pas seulement le résultat d'une émulation artistique entre Grenade et la Castille ou de l'évolution naturelle des schémas qui s'enrichissent et se complexifient, elles dépendent aussi d'une volonté politique. On adapte pour répondre à des besoins de fonctionnalité, tout en forgeant les outils de propagande qui serviront un projet politique¹².

Si les commanditaires chrétiens ont joué un rôle déterminant dans ce long processus d'assimilation des codes d'al-Andalus, celui-ci n'aurait pu se faire sans la transmission du savoir-faire propre à cette architecture.

La transmission du savoir-faire : main-d'œuvre locale et/ou importée

Étant donné les similitudes entre l'Alcazar de Séville et l'Alhambra, on a tendance à considérer que des artisans de Grenade présents à la cour castillane seraient intervenus dans l'Alcazar chrétien pour y intégrer des techniques et des thèmes représentatifs de l'art nasride. Inversement, lorsqu'ils seraient retournés sur leurs terres d'origine, ces mêmes artisans auraient très probablement rapporté certains éléments utilisés dans les réalisations castillanes¹³. Cet échange d'artistes aurait été facilité par le fait que le sultan de Grenade ait trouvé refuge en Castille, chez son suzerain Pierre I^{er}, après avoir été évincé du trône en 1359. Cependant, nous n'avons pas de sources écrites mentionnant cette présence d'artistes de Grenade. Les chroniques arabes, lorsqu'elles mentionnent la rencontre de Muḥammad V et Pierre I^{er} à Séville, ne s'étendent pas sur le sujet et ne permettent pas de conclure que le sultan de Grenade a logé durant un moment avec sa cour dans l'Alcazar de Séville.

La seule trace écrite explicite que nous ayons concernant la provenance des artisans est l'inscription arabe qui commémore la fondation de l'Alcazar

11. Antonio Almagro Gorbea, « El Alcázar de Sevilla en el siglo XIV », dans *Ibn Jaldún, el Mediterráneo en el siglo XIV Auge y declive de los imperios*, Catalogue de l'exposition, Granada, El Legado Andalusi, 2006, p. 398-403, p. 399.
12. *Id.*, « La recuperación del jardín medieval del Patio de las Doncellas », *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 6, 2005, p. 45-67 ; Juan Carlos Ruiz Souza, « Castilla y al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación », art. cit. ; Julie Marquer, *Propagande politique et Islam d'Occident sous le règne de Pierre I^{er} de Castille (1350-1369)*, thèse sous la direction de Georges Martin, soutenue à l'université Paris-Sorbonne, 2014.
13. Juan Carlos Ruiz Souza, « El palacio de Ruy López de Dávalos y sus bocetos inéditos en la Sinagoga del Tránsito : Estudio de sus yaserías en el contexto artístico de 1361 », *Al Qantara*, 20/2, 1999, p. 275-298, p. 294.



Fig. 10. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville

de Séville et qui se trouve sur les portes du Salon de la Demi-Orange. Cette inscription spécifie que des artisans de Tolède sont intervenus sous la direction du maître d'œuvre, Yūsuf al-Xarafi¹⁴, c'est-à-dire des artisans de Castille, probablement mudéjars, comme l'indique le nom du maître d'œuvre.

Il est possible que les artisans aient circulé dans la péninsule, mais les royaumes chrétiens pouvaient compter sur la présence d'une population mudéjare spécialisée dans la construction.

Selon Antonio Collantes de Terán, 65 % de la population mudéjare sévillane travaillait dans la construction, toutes spécialités confondues, à la fin du XIII^e siècle, et 30 % de cette même population était au service de l'Alcazar¹⁵. Les Maures avaient pour mission de travailler à l'élaboration des palais du roi ou des seigneurs et même parfois d'œuvrer dans la cathédrale, comme le montre l'obligation qui est faite par Alphonse X à tous charpentiers, maçons et bûcherons maures de Cordoue (*annaiars, albannies e serradores*), de travailler deux jours par an dans la cathédrale¹⁶. Tous ces artisans musulmans ou *alarifes* étaient d'ailleurs nommés par le roi, « puestos por mandado del rey », comme le montre le chapitre 1 du *Libro de Peso de los Alarifes y Balança de los Menestrales*, ouvrage du XIII^e siècle constituant une référence pour la congrégation des artisans par les détails qu'il fournit sur l'organisation en corps de métiers¹⁷. Les minorités étaient sous la juridiction du roi et devaient payer des impôts spécifiques (*pechos de moros*), mais ceux qui travaillaient dans l'Alcazar en étaient exemptés. On sait que 30 % de ces « *francos del Alcazar* », c'est-à-dire de ces artisans exemptés d'impôts, étaient mudéjars.

Les logiques à l'œuvre dans le style mudéjar ne sauraient être réduites à la seule question de l'origine culturelle des artisans. Néanmoins, les études font ressortir une importante présence de musulmans parmi les artistes. Le spécialiste du mudéjar, Gonzalo Borrás Gualis, qui s'est surtout intéressé à l'Aragon, pense que les architectes maures sont les véritables supports de cette architecture et qu'il s'agit d'une architecture d'auteur¹⁸.

14. Pedro Cano Ávila et Ali Tawfik Mohamed Essawi, « Estudio epigráfico-histórico de las inscripciones árabes de los portalones y ventanas del Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla », *Apuntes del Alcázar*, 5, 2004, p. 56, p. 61-62.
15. Isabel Montes Romero-Camacho, « Las minorías étnico-religiosas en la Sevilla del siglo XIV : mudéjares y judíos », art. cit., p. 140 ; *Id.* et Manuel González Jiménez, « Los mudéjares andaluces (siglos XIII-XV). Aproximación al estado de la cuestión y propuesta de un modelo teórico », *Revista d'Història Medieval*, 12, 2001-2002, p. 47-78.
16. Ana Echevarría Arsuaga, *La minoría islámica de los reinos cristianos medievales. Moros, sarracenos, mudéjares*, Malaga, Editorial Sarriá, 1994, p. 57.
17. Rafael Cómez Ramos, *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009 (3^e éd.), p. 135.
18. Gonzalo Borrás Gualis, « Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses », *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, p. 89-102.

Après avoir exposé les causes générales qui expliquent le phénomène du mudéjar, voyons à présent plus en détail le rôle des différents acteurs dans le processus de la création architecturale. L'exemple de l'Alcazar de Séville construit par Pierre I^{er} de Castille dans les années 1360, montre, à travers deux inscriptions de fondation, que la répartition des rôles et la hiérarchie dans les métiers de la construction sont les mêmes qu'en al-Andalus.

Le commanditaire éclipse l'architecte

La question de la distinction entre commanditaire et artisan dans les inscriptions épigraphiques s'avère assez complexe, mais dans le cas qui nous intéresse, le roi apparaît comme le véritable architecte du projet¹⁹.

Le roi bâtisseur

126 À l'instar des princes musulmans qui se présentaient comme les instigateurs des projets architecturaux à travers l'épigraphie, le roi chrétien Pierre I^{er} revendique son rôle de bâtisseur²⁰.

Sur la façade de la Montería, ou chasse à courre, une inscription en caractères gothiques commémore son initiative et mentionne la date de construction : « Le très grand, très noble, très puissant et très conquérant don Pierre, roi de Castille et de Léon par la grâce de Dieu, ordonna la construction de ces alcazars, de ces palais et façades qui furent réalisés en l'an mille quatre cent deux » (Fig. 11). Cette date correspond à l'ère dite Espagnole qui commence en l'an 38 av. J.-C. Elle équivaut donc à l'année 1364 de l'ère chrétienne.

Une autre inscription commémore l'initiative du monarque dans la construction des palais. Elle est en arabe cette fois, sculptée dans le bois des portes du Salon de la Demi-Orange, sur la partie extérieure des battants. Les bandes épigraphiques de ces portes reprennent les éléments types présents dans les inscriptions traitant de la fondation de certains bâtiments omeyyades, comme le Salon Riche de Medinat al-Zahra, près de Cordoue, comme l'a montré Pedro Cano Ávila.

19. Fabienne Joubert (dir.), *L'Artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, Paris, PUPS, 2001 ; « L'artiste au Moyen Âge. Débat avec Fabienne Joubert, Eberhart König, Valentino Pace et Pierre-Yves Le Pogam », *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2008, p. 90-110 ; Emilie Mineo, « Las inscripciones con "me fecit": artistas o comitentes ? », *Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico, Románico, revista de arte de amigos del románico*, 20, septembre 2015, p. 106-114.

20. Cette pratique était déjà présente chez certains hauts dignitaires romains de l'Antiquité, comme le fait remarquer Francisco Juez Juarros : Francisco Juez Juarros, *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus*, thèse de doctorat sous la direction de María Teresa Pérez Higuera, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 369-370 [en ligne : <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0044902.pdf>, consulté le 19 juin 2019].

Fig. 11. Façade de la Chasse à courre (Montería) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription en roman et en arabe)



Amara mawlānā al-sultān al-mu'azim al-mukarim qun biḍru malik qastāla wa-liyūn adamā Allāh wa sa'adah wa abqahu ayāmahu bi-'amal hadhihi al-abwāb li-hadhihi-l-qubba al-sa'ida mimā ajlaba min al-'idat al-rafi'at min khashab al-sarū al-mashhūr

Notre seigneur, le sultan magnifique, le noble roi Don Pedro Roi de Castille et de Léon – que Dieu perpétue sa félicité et prolonge ses jours – ordonna la construction de ces portes destinées à ce salon couronné d'une splendide coupole, à partir d'une noble partie extraite du célèbre bois de cyprès.

Alladhi shā' riḍa wa fī-l-bilad al-mas'ud lanā al-majālis wa-l-quṣūr wa dhalik min dukhūlihi arḍ ishbīliya

Notre seigneur répandit la satisfaction et dans notre ville fortunée furent érigés des salons et alcazars depuis son arrivée sur le territoire de Séville

128

Wāhida min ribāt al-sultān al-Barkhilūnī wuḍi'at bi-madīnat ishbīliya bi-naḍar al-muwakal bi-ashgālihi al-nādir fī-bināyihī wa aḥwālihi al-mu'alim Yūsif al-sharafī waḍa' ahā al-mu'alimūn al-ṭulayṭiyūn wa-dhalik bi-tārīkh alfwa-arba' māya wa-arba' sinīn li-tārīkh al-ṣufr wa-wāfiq min tārīkh al-'arab sana saba' wa-sitīn wa-saba' māya kamūl al-burj bi-ḥamd Allāh

Ceci est une des forteresses du sultan al-Barjiluni qui fut construite dans la ville de Séville sous l'inspection du mandataire du Roi, sa construction et son entretien ayant été supervisés par le maître Yūsuf de l'Aljarafe, et son édification exécutée par les maîtres tolédans. À la date de mille quatre cent quatre ans de l'ère hispanique [1366], qui correspond, dans le calendrier des Arabes, à l'an sept cent soixante-sept, se termina la construction de cette forteresse avec la grâce de Dieu

Al-'izza li-llāh, al-baqā' li-llāh, al-mulk li-llāh, al-quḍra li-llāh

Gloire à Dieu, la permanence appartient à Dieu, la souveraineté appartient à Dieu, le pouvoir appartient à Dieu²¹.

Cette inscription commémore donc la fondation à travers la louange du roi constructeur. On trouve en effet les remerciements et l'expression de la reconnaissance envers le roi pour les constructions réalisées sur le territoire sévillan. Par ailleurs, les louanges à Dieu sont une manière de placer le maître des lieux sous la protection de Dieu et de rappeler que le pouvoir du roi est

21. Traduction par nos soins à partir du texte arabe établi par Pedro Cano Ávila et Aly Tawfik Mohammed Essawi et de leur traduction espagnole: Pedro Cano Ávila et Ali Tawfik Mohamed Essawi, « Estudio epigráfico-histórico de las inscripciones árabes de los portales y ventanas del Patio de las Doncellas del Palacio de Pedro I en el Real Alcázar de Sevilla », art. cit., p. 56.

toujours subordonné à celui de Dieu. Ainsi la question de la rivalité avec Dieu se trouve-t-elle neutralisée²².

En outre, cette précieuse inscription nous fournit quelques informations sur la hiérarchie dans les métiers de la construction ainsi que sur la provenance des artisans.

La hiérarchie dans les métiers de construction

Le roi est bien évidemment celui qui ordonne la construction : le verbe *amara*, racine du mot *amir*, « dirigeant », exprime cette idée. Ensuite, on sait que son mandataire « *al-muwakal* » se chargeait d'inspecter l'avancement des travaux. Celui-ci n'est pas nommé, à la différence du maître d'œuvre Yūsuf dont la charge – « *al-nādir fi-bināyihī wa aḥwālihi* » – semble correspondre à celle du « *nāzir al-bunyan* »²³ ou inspecteur de la construction, charge qui date de l'époque omeyyade²⁴. Enfin, en bas de l'échelle, on trouve ceux qui exécutèrent la construction, des artisans tolédans, probablement mudéjars tout comme Yūsuf le maître d'œuvre.

La mention de deux personnes en charge de l'inspection peut ici surprendre. En effet, la fonction du *muwakal* ou mandataire est évoquée par *naẓar* (« *bi-naẓar al-muwakal* »), un mot de la même racine que *nāzir*, qui se rapporte à Yūsuf et dont nous avons précédemment évoqué la signification. Évariste Lévi-Provençal, dans son ouvrage *Les Inscriptions arabes d'Espagne*, nous informe que dans l'inscription souveraine type d'al-Andalus, qui date de l'époque

22. La place de choix réservée à l'architecture en terre d'Islam résulte d'une double préoccupation, à la fois spirituelle et temporelle. En effet, l'architecture est signe de puissance et source de prestige pour le souverain, et en même temps démonstration de vertu, car elle rend hommage à Dieu et à l'Islam, ce qui lui confère un caractère presque sacré et contribue à sa légitimité. C'est ainsi que le sultan peut, dans son entreprise architecturale, réconcilier son désir de grandeur et l'obligation de se soumettre à Dieu, satisfaire son ambition personnelle sans offenser ou défier celui dont il est censé détenir son pouvoir, un pouvoir absolu, mais toujours subordonné à celui de Dieu : Francisco Juez Juarros, *Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus*, thèse de doctorat sous la direction de María Teresa Pérez Higuera, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 49. L'auteur rappelle qu'à l'Alhambra, certaines inscriptions montrent que cette œuvre, pourtant civile, a été érigée pour la foi (*ibid.*, p. 863, 62).

23. Cette variante concernant la graphie, *nādir* pour *nāzir*, dans cette inscription, est liée à une confusion entre des sons proches ou avec le dialecte d'al-Andalus, comme le fait remarquer Pedro Cano, art. cit., p. 66.

24. Sur la hiérarchie dans les métiers de la construction en al-Andalus et l'art de la construction dans l'Espagne médiévale, voir Manuel Ocaña Jiménez, « Arquitectos y mano de obra en la construcción de la Gran Mezquita de Occidente », *Cuadernos de la Alhambra*, 22, 1986, p. 59-67 ; Juan Antonio Souto Lasala, « La práctica y la profesión del artista en el Islam : arquitectos y constructores en al-Andalus omeya », *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 10, 1997, p. 11-34 ; *Id.*, « Los constructores de al-Andalus omeya », dans María Jesús Viguera Molins et Concepción Castillo (dir.), *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental*, catalogue de l'exposition de Madinat al-Zahra, Granada, El Legado Andalusi, 2001, p. 274-281 ; Rafael Cómez Ramos, *Los Constructores de la España medieval*, op. cit.

califale, mais se retrouve aussi dans les fondations postérieures, apparaissent parfois plusieurs noms en ce qui concerne la surveillance des travaux. Lévi-Provençal parle d'intendants – qui est une traduction possible pour *muwakal* – dont la tâche serait introduite par la formule *bi-naẓar*, qu'il traduit par « sous l'intendance de...²⁵ ».

Dans la hiérarchie des artisans et architectes d'al-Andalus, le « *nāẓir al-bunyan* » arrive juste après le *saḥib al-bunyan* ou chef de l'édification qui joue le rôle de directeur technique de la construction. Lui-même est sous les ordres du chef des constructions de tout le territoire, qui équivaut à un ministre qui a sous sa juridiction toutes les constructions du royaume, de l'État, que l'on désigne comme le *saḥib al-abniya*. Manuel Ocaña montre que la plupart du temps on confond le directeur de la construction *saḥib al-abniya*, plus souvent mentionné dans les sources, avec l'équivalent de l'architecte *saḥib al-bunyan*, rarement nommé²⁶.

130

Or, ici, aucun des deux n'est mentionné. Il est fait allusion à celui qui supervise, le maître d'œuvre « *nāẓir al-bunyan* ». *S'agit-il d'une autre confusion et ce personnage est aussi-il l'architecte ?* S'il est le seul à être cité, il devait être important et jouir d'un certain statut. En effet, comme le souligne Jean-Pierre Molénat, tous les artisans maures ne sont pas de modestes maçons, certains sont qualifiés d'experts en matière de construction. Ils sont appelés alarifes ou « *omes sabidores* » dans le *Libro de Peso de los Alarifes*²⁷. D'ailleurs, le terme *alarife* vient de l'arabe *'arif* dont la racine signifie « connaître ».

Dans l'inscription qui nous intéresse, on ne trouve pas le mot *arif al banna*, mais *mu'alim* (maître artisan) dont la racine *'alama* est proche de *'arafa* et renvoie également à la connaissance. Il s'agit aussi d'un titre honorifique.

Ces *alarifes* ou *mu'alimun* qui occupaient un statut important, appartenaient probablement à l'élite. Concernant ce personnage, Yūsuf, peu d'éléments nous sont accessibles ; sa *nisba*²⁸ al-Xarafi néanmoins est susceptible de nous fournir quelques indications. Bien qu'al-Xarafi (qui signifie « de l'Aljarafe ») semble indiquer une origine sévillane, on sait qu'à Tolède il y avait une famille de Mudéjars appartenant à l'élite qui portait le nom al-Xarafi. Jean-Pierre Molénat évoque en effet cette famille dont sont issus des personnages importants tels que des *alcaldes de moros* (sorte de juge exerçant sur une *aljama* ou communauté

25. Évariste Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne*, Leide/Paris, Brill/Larose, 1931, p. XVII.

26. Rafael Cómez Ramos, *Los Constructores de la España medieval*, op. cit., p. 36.

27. Jean-Pierre Molénat, « Alcaldes et alcades mayores de moros de Castille au xv^e siècle », dans François Géral (dir.), *Regards sur al-Andalus (viii^e-xv^e siècle)*, Madrid/Paris, Casa de Velázquez/Éditions de la Rue d'Ulm, 2006, p. 147-168, p. 147.

28. La *nisba* est le surnom indiquant l'origine sous forme de gentilé.

mudéjare particulière), des traducteurs de l'arabe et des médecins²⁹. Le fait que les artisans soient de Tolède confirmerait cette hypothèse.

Quoi qu'il en soit, la présence de deux personnes préposées à surveiller la construction montre que celle-ci n'était probablement pas aléatoire et que le roi contrôlait tout. En effet, les historiens de l'art et épigraphistes s'accordent sur le fait que les innovations ou simplement le choix des éléments architecturaux et des inscriptions n'étaient pas laissés au hasard ou au bon vouloir des artisans, mais étaient bien contrôlés par le pouvoir³⁰.

En ce qui concerne les inscriptions arabes des palais chrétiens, le rôle du superviseur était d'autant plus important que le roi ne parlait pas arabe. Il fallait donc que ce dernier ait confiance en la personne qui allait vérifier ce qui était écrit. Peut-être était-ce là le rôle de ce Yūsuf dont le nom suggère qu'il maîtrisait l'arabe.

Mais le commanditaire sait-il toujours ce qui est écrit ou l'artisan peut-il jouer des tours ?

INSCRIPTIONS MUDÉJARES ET SIGNATURES : UN DISCOURS TOUJOURS CONTRÔLÉ ?

La question de la coïncidence des inscriptions arabes avec la foi chrétienne

Les inscriptions arabes sont étroitement liées au message coranique, elles possèdent une dimension sacrée en Islam. Présentes dans des constructions religieuses et civiles, elles rappellent la toute-puissance de Dieu et le désignent implicitement comme source du bien, de la prospérité et de la félicité. La majorité de ces écritures qui apparaissent dans les constructions chrétiennes gardent cette dimension sacrée sans toutefois conserver les références à l'islam qu'elles possédaient originellement. Cela montre qu'il y a sûrement eu un choix sélectif des inscriptions qui convergeaient avec la foi chrétienne³¹.

Il s'agit de louanges à Dieu ou au maître des lieux, de formules propitiatoires se prêtant aussi bien à la foi chrétienne que musulmane : « *al-mulk li-llāh* » (« la souveraineté appartient à Dieu ») (Fig. 12) ; « *al-yumn wa-l-iqbāl wa-bulūğ*

29. *Ibid.*, p. 153-154.

30. Alfredo J. Morales Martínez, « Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla », art. cit., p. 102.

31. En effet, l'adoption de certaines de ces inscriptions pourrait s'expliquer par un certain pragmatisme politique. Celui-ci implique un choix orienté par la convergence entre la capacité symbolique de l'inscription et la propre conception du pouvoir de l'acteur. Ceci est une illustration du concept de sélection dont parle Glick : tout ce qu'offre la culture donneuse n'est pas systématiquement adopté par la culture receveuse, Thomas F. Glick, « Acculturation As an Explanatory Concept », art. cit., p. 152.



Fig. 12. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription arabe *al-mulk* – « la souveraineté » – et lion, symbole de la monarchie castillane)

al-amāl » (« La félicité, la prospérité et la réalisation des désirs ») ; « *‘izz li-mawlana al-sultān dun bidru* » (« Gloire à notre seigneur le sultan don Pedro ») (Fig. 13).

Ainsi, ces épigraphes font voir un travail d'adaptation à la foi chrétienne de maximes héritées de la tradition musulmane. Prenons l'exemple du monastère de Las Huelgas de Burgos, plus précisément des stucs du cloître de San Fernando qui datent du deuxième quart du XIII^e siècle, de l'époque de Bérengère de Castille, fille d'Alphonse VIII et d'Aliénor Plantagenêt. Sur les panneaux des paons, on trouve cette inscription : « *Allāh rabbunā* » (« Dieu est notre seigneur »). Il s'agit du début de la devise des Almohades : « *Allāh rabbunā, Muḥammad rasulunā, al-Mahdi, imāmunā* » (« Dieu est notre seigneur ; Muḥammad, notre prophète et al-Mahdi, notre imam »). On voit donc que la partie renvoyant à la foi musulmane n'apparaît pas.

D'autres parmi ces inscriptions sont un peu plus problématiques : « *ḥasbī Allāh* » (« Dieu me suffit ») est la réponse préconisée par le Coran à tout bon croyant qui se trouve confronté au credo associationniste ou *shirk*, qui consiste à associer d'autres êtres à Dieu. Le dogme de la Trinité est en effet très critiqué par l'islam qui insiste sur l'unicité de Dieu, ou *tawhīd*. Les Almohades, dont le nom signifie en arabe « les unitaristes », *al-Muwahḥidūn*, ont donc propagé le *tawhīd* à travers des inscriptions comme « *ḥasbī Allāh* » (« Dieu me suffit »), que nous venons d'évoquer, et surtout « *Allāhu waḥda-hu* » (« Dieu est un »). Manuel Ocaña Jiménez conclut que les religieuses du monastère ne devaient pas en connaître le sens, puisqu'elles n'auraient pas toléré des affirmations en contradiction avec la foi chrétienne³². En revanche, l'épigraphiste pense que les artisans, eux, n'ignoraient pas le caractère subversif de leur œuvre. Selon lui, ces inscriptions, tout comme les stucs du cloître, auraient été réalisées par une main-d'œuvre almohade « exportée » qui aurait volontairement laissé une empreinte bien reconnaissable de façon à ce qu'il n'y ait pas d'équivoque quant à la paternité de l'œuvre.

Cependant, contrairement à Ocaña, nous pensons que décontextualisée, cette inscription perd de sa connotation sémantique et n'est pas contradictoire avec la foi chrétienne. Elle s'inscrit dans une valorisation chrétienne des choses divines et spirituelles rassemblée dans la doctrine formalisée par Innocent III du Mépris du monde ou *contemptus mundi*³³.

Dans les palais de Pierre I^{er}, l'adaptation passe par la suppression de tout ce qui est clairement identifiable comme étant islamique : on ne trouve pas les

32. Manuel Ocaña Jiménez, « Panorámica sobre el arte almohade en España », *Cuadernos de la Alhambra*, 26, 1990, p. 91-111, p. 107-108.

33. Je remercie Viviane Griveau-Genest pour cette remarque.

Fig. 13. Inscription arabe à la gloire du « sultan don Pedro » dans l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville, cour des Demoiselles



termes « islam », « prophète », « combattant pour la foi », que l'on trouve dans l'Alhambra.

Toutefois, nous avons quelques exemples qui, cette fois, sont en contradiction avec la religion chrétienne comme les inscriptions exprimant clairement la profession de foi islamique ou shahada : « *lā-ilāha illā-Llāh wa Muḥammad rasūl Allāh* » (« il n'y a pas d'autre divinité que Dieu et Muḥammad est son envoyé »). Ces exemples sont rares et pour l'instant, nous n'en avons trouvé que deux mentionnés. À l'église de l'Asunción de Maluenda en Aragon, qui date du début du xv^e siècle, sous le plafond du chœur, on trouve la profession de foi musulmane. L'église a probablement été construite sous l'égide du Pape Benoît XIII, mécène d'un grand nombre de constructions mudéjares entre les xiv^e et xv^e siècles. Une autre inscription un peu plus tardive, datée de la fin du xv^e-début du xvi^e siècle, arbore le même contenu sur le plafond à caissons du palais de Gutierre de Cárdenas à Ocaña, en Castille³⁴.

Faut-il y voir une revendication culturelle de la part des artisans ? Un acte subversif ? De plus, dans l'église de Maluenda, l'architecte a signé son œuvre en caractères gothiques : « *era : maestro : yuḥaf : adolmalih* », juste à côté de l'inscription arabe.

La question de la postérité : de l'artisan à l'artiste

En Aragon, on trouve plusieurs signatures d'architectes maures tels que Mahoma Rami ou Mahoma Calahorrí. Ceux-ci étaient assez reconnus et possédaient un certain statut : Mahoma Rami est intervenu dans plusieurs constructions commandées par le Pape Benoît XIII. Il semble donc difficile à croire que, jouissant de reconnaissance, les maîtres d'œuvre aient eu l'intention de défier leur commanditaire en inscrivant une phrase en faveur de la religion musulmane³⁵. Peut-être s'agissait-il d'un acte pour soi à mettre sur le même plan que la signature de l'artiste, d'une volonté de laisser une trace spécifique à travers son nom et sa croyance. En Castille, bien que cela soit beaucoup plus rare, nous avons l'exemple de Braymi qui a laissé son nom sur les stucs du monastère d'Astudillo³⁶. Ces signatures lisibles par tous peuvent être perçues comme une

34. Basilio Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispano-musulmana*, t. III, *Palacios*, Madrid, CSIC, 2004, p. 869.

35. Sur les signatures des artisans dans le monde islamique, voir l'article de Sheila Blair dans lequel elle montre comment la signature exprime la soumission au calife, le commanditaire, mais aussi le statut de l'artisan qui s'affiche comme membre des ateliers califals : Sheila Blair, « Place, space and style : craftsmen's signatures in medieval islamic art », dans Antony Eastmond (dir.), *Viewing inscription in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 230-248.

36. Pedro José Lavado Paradinas, « Braymi. Un yesero mudéjar en los Monasterios de Clarisas de Astudillo y Calabazanos », *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39, 1977, p. 19-33.

revendication d'auteurité de la part des artistes, une façon de compenser la toute-puissance du commanditaire qui, lui, laisse ses blasons sur les monuments ou son nom comme le roi Pierre. Ces signatures seraient à rapprocher de celles laissées par les tailleurs de pierre, qui sont nombreuses dans la Mosquée de Cordoue.

136 Ainsi, la création architecturale mudéjare s'inscrit dans une continuité avec la période d'al-Andalus. Ce phénomène s'explique, certes, par la transmission du savoir-faire des artisans, mais elle est surtout le fait de la volonté des commanditaires chrétiens, qui ont joué un rôle important dans l'assimilation des espaces et formes architecturales d'al-Andalus, ainsi que dans leur adaptation et réinterprétation créatrice. Les codes sont en effet contrôlés et adaptés à la foi chrétienne, comme dans les inscriptions arabes ornant les palais et églises de Castille et d'Aragon. En effet, dans le cas que nous avons étudié, le commanditaire occupe le devant de la scène et semble surveiller la création, qui répond par ailleurs à certains canons artistiques. Néanmoins, la place de l'artiste et sa part de liberté dans la création peuvent parfois s'avérer problématiques comme en témoigne la présence d'inscriptions prônant la religion musulmane dans certaines églises. Cela pose alors un problème d'interprétation quant à l'intention de celui qui les a commandées ou exécutées, mais aussi quant à la façon dont pouvait être perçue ce genre d'inscription à l'époque. Pour mieux répondre à ces questions, il semble nécessaire de réaliser une étude plus approfondie et systématique des inscriptions *a priori* en désaccord avec la foi chrétienne, mais aussi des inscriptions mudéjares en général.

CRÉER DANS LES CHANSONS PIEUSES DES TROUVÈRES : DIEU, MARIE ET LE POÈTE

Mélanie Lévêque-Fougère
Université Paris-Sorbonne

Pris dans son sens absolu, le verbe *créer* ne saurait être totalement dissocié de la création divine qui se fait notamment jour dans les chansons pieuses médiévales. Or, choisir ce type de chansons pour objet d'étude constitue une première difficulté en soi car les critères définitoires de ce genre lyrique font débat. Nous avons retenu les pièces lyriques, généralement chantées, composées en langue française par les trouvères du XIII^e siècle et présentant un argument religieux. Plus précisément, les poèmes pieux sont les pièces dont « la dominante, la marque déterminante¹ » est le contenu dévotionnel, voilà pourquoi nous n'y incluons pas les chansons de croisade². La présence d'un *Je* lyrique et la structure de la *canço* fédèrent également notre corpus car c'est surtout la forme du *grand chant courtois* qui a livré le modèle des chansons pieuses. Nous n'évoquerons que ponctuellement les autres formes dans lesquelles se déploie le registre pieux (ballette et rotouenge en particulier). La délimitation de ce corpus s'appuie donc sur des éléments à la fois thématiques et formels.

Les chansons pieuses sont généralement les contrafactures³ de modèles profanes. Selon la classification de Paul Zumthor, les chansons mariales en constituent la « sous-classe principale⁴ ». Essentiellement composées au XIII^e siècle, souvent appelé « le grand siècle marial⁵ », ces chansons à la Vierge

1. Levente Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 96.
2. Inclure les chansons de croisade suppose l'implication première de la notion de « registre », catégorie supérieure aux genres littéraires. Si la louange divine apparaît très souvent dans ces chansons, l'exhortation à la croisade en est le motif central.
3. La contrafacture (*contrafactum*, en latin) désigne la technique qui consiste à adapter une composition musicale existante et généralement bien connue du public visé à de nouvelles paroles.
4. Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 306.
5. Jean Dufournet et Claude Lachet (dir.), *La Littérature française du Moyen Âge*, t. II, *Théâtre & poésie*, Paris, Flammarion, 2003, p. 412 : « Le XIII^e siècle a sans doute été le grand siècle marial parce que la dévotion à la Vierge a gagné toute la chrétienté, devenant une dévotion populaire, qui s'est manifestée dans tous les domaines, dans les arts (architecture, sculpture, peinture, vitrail, poésie, théâtre...) et dans la liturgie ».

constitueront la matière de la présente étude. Le cercle des poèmes mariaux est en effet plus aisé à tracer que celui des chansons pieuses dans leur ensemble. Dans les manuscrits, ces poèmes sont souvent désignés sous le nom de « chancons de la mere dieu⁶ » ou « chansons Nostre Dame⁷ ». Bien qu'il ne soit pas l'inventeur de la poésie mariale en langue française⁸, Gautier de Coinci, prieur de Vic-sur-Aisne (1177-1236), semble en avoir été le modèle dans le tout premier tiers du XIII^e siècle. Il en a placé une série en tête du recueil de ses *Miracles de Nostre Dame*. Les critiques ont porté presque exclusivement leur attention sur ces poèmes puis, dans une moindre mesure, sur les chansons des trouvères qui ont fait vivre ce genre après Gautier. Nous nous intéresserons davantage à ces trouvères, souvent plus soucieux de promouvoir la courtoisie que le culte marial.

Dans la chanson pieuse, *croire* et *créer* sont synonymes. La croyance qui anime le poète est donnée pour origine de ce genre lyrique qui, tout comme la chanson d'amour, se définit entre autres par l'identité du destinataire. À la *Dame* se substitue *Nostre Dame*, au Dieu Amour, le Seigneur Dieu. La chanson pieuse se structure ainsi autour de trois figures majeures, celles de Dieu, de Marie et du poète, qui rencontrent, chacune à leur façon, les notions de créateur, créature et création. Appliquées à ces personnages, ces trois notions se complètent ou se contredisent, traduisant ainsi l'ambivalence inhérente à ces figures. Cette

6. La section pieuse du manuscrit X débute au folio 257 v^o., sous la rubrique « Ici commencent les chancons de la mere dieu » (Levente Seláf, *Chanter plus haut*, op. cit., p. 104).
7. La table du chansonnier a annoncé les chansons mariales : « Ce sont les chansons Nostre Dame » et le manuscrit V indique « chansons Nostre Dame » à la fin de la section pieuse (fol. 159 v^o.): *ibid.*
8. Gérard Gros rappelle dans son article (Gérard Gros, « Prière et poésie selon Gautier de Coinci », *Travaux de littérature*, 21 : « La spiritualité des écrivains », numéro sous la direction d'Olivier Millet, 2008, p. 17-34, p. 17) que, quelques années avant Gautier de Coinci, Hélinand de Froidmont, poète picard (et cistercien), invitait ses amis à entrer comme lui en religion dans ses *Vers de la Mort*. Il ajoute que c'est à Adgar que revient sans doute l'invention du récit marial en langue vernaculaire avec *Le Gracial*. Enfin, avant Gautier, deux picards se sont fait connaître par les vers en langue française qu'ils adressèrent à la Vierge : Thibaut d'Amiens et le reclus de Molliens (commune probablement située dans l'arrondissement d'Amiens). Le premier composa une *Prière de Nostre Dame* qui rencontra un vif succès en France et en Angleterre dès le début du XIII^e siècle (Arthur Långfors [dir.], « La Prière de Thibaut d'Amiens », *Studies presented to J. Orr*, Manchester, Manchester University Press, 1953, p. 134-157, p. 134). Dans sa prière, Thibaut d'Amiens fait acte de contrition, se repent de ses péchés et supplie la Vierge de le réconcilier avec Dieu. Il énumère une trentaine de symboles de la Vierge caractéristiques de la poésie mariale. Le second poète, connu sous le nom de Reclus de Molliens, termine son *Miserere* (vraisemblablement composé à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle) par une prière de quinze strophes adressées à la Vierge qu'il dicte à ses lecteurs. Dans cet élan de lyrisme religieux, le poète épuise lui aussi tous les qualificatifs réservés à la mère de Dieu (Reclus de Molliens, *Li Romans de Carité et Miserere du Renclus de Moilliens*, éd. A.-G. Van Hamel, Paris, Vieweg, 1885, t. 2, voir p. 277-285 – douzains CCLIX-CCIXIII du *Miserere*). Enfin, Levente Seláf compte Moniot d'Arras parmi les initiateurs de la poésie mariale (*Chanter plus haut*, op. cit., voir le chapitre « Gautier de Coinci et les origines de la chanson mariale [analyse d'un mythe] », p. 428-442).

dernière n'est sans doute pas étrangère au caractère hybride de la chanson pieuse qui fait du *contrafactum* un principe de création en empruntant à la chanson profane ses structures formelles (textuelle et mélodique). C'est l'articulation de ces trois représentations équivoques et les implications textuelles de celle-ci que nous tenterons d'interroger.

L'ACTE DE CRÉATION COMME ACTE FONDATEUR DU CRÉATEUR

Dieu, figure du Créateur absolu

Dans la chanson pieuse, le Créateur est défini comme tel par l'acte de Création. Cette figure est d'abord investie par Dieu que la synecdoque « la main au Creatour » (RS 519, v. 30)⁹ consacre dans son rôle fondateur. La chanson *Toute riens out commencement* reprend en substance (dans ses quatre premières strophes) le récit de la *Genèse* pour dire l'acte créateur originel, la création du monde, rappelant ainsi que *créer* (v. 10), c'est d'abord *ordonner* (v. 7). Née de l'action divine, cette Création peut également être envisagée dans son résultat. Célébrer la beauté du monde est une autre façon d'en célébrer le Créateur.

Dans les chansons pieuses, *Creator* rime avec *Seignor* dont il est le parfait synonyme. Or, le mot *Creator* désigne à la fois le *peres*, le *fiis* et le *Sains Esperis*. Le Fils est consubstantiel au Père. Cette « déité de char¹⁰ », dont l'enveloppe charnelle est matérialisée par un vêtement¹¹, est l'« humaine substance » de la « vraie déitez¹² ». Il en est de même pour l'Esprit saint, dont le texte remotive l'étymon grec *Pneuma* (littéralement *Souffle*) à travers les mots « friçon » ou « divine inspiracion ». C'est ce souffle divin qui permet de changer la Parole de Dieu en chair. Ainsi le Créateur se définit-il dans les chansons pieuses à travers la Trinité. Dans la chanson anonyme *Quant froidure trait a fin*, « trinité » forme une rime intérieure avec « unité » : il faut « servir en Sa Majesté/trinité en unité¹³ » (v. 32-33). Une autre chanson anonyme (RS 1985) matérialise cette triple représentation à travers l'image de la fleur :

9. Numérotation établie dans l'ouvrage de Hans Spanke, *G. Raynauds, Bibliographie des altfranzösischen Liedes. neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Erster Teil, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Sparke*, Leiden, Brill, 1955 (réimp. 1980, *Musicologica* : t. I).
10. *Chanter m'estuet de la sainte pucelle*, v. 9 (chanson pieuse anonyme éditée par Edward Järnström dans son *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle* [Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1910, t. I, p. 22]).
11. Voir dans *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., les chansons X, RS 734, v. 13, p. 39-41 ; II, RS 610, v. 3-4, p. 22-24 ; et XXIII, RS 1389, v. 21, p. 65-66.
12. Chanson pieuse anonyme, *Quant Diex ot formé l'omme a sa semblance*, v. 19 (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. Edward Järnström, p. 25).
13. *Ibid.*, p. 29.

Trois choses font une flor :
 Olors et cors et colors.
 Ausiment en deïtei,
 Triniteis en unitei :
 Peires et Fils et li Sains Esperis ;
 Et ki tout ceu ne croit, il est peris. (strophe I)

La Trinité n'est donc pas le signe d'une ambivalence. Certaines périphrases topiques renferment l'essence de chacune de ces composantes. Si Dieu est incontestablement *le roi des rois*, son fils est désigné comme le « vrai roi Jhesu » (RS 2053, v. 25), ou encore « Jhesu le Creatour ». Ces apostrophes lient entre elles les différentes facettes du Créateur et montrent que les trouvères font peu de cas des prérogatives distinctes attribuées traditionnellement par la réflexion théologique aux trois figures de la Trinité. Chez Thibaut de Champagne par exemple, le Père et le Fils se confondent dans l'apostrophe « biaux Peres Jhesu Criz¹⁴ » (RS 757, v. 30). Ainsi, l'intégrité du Dieu Créateur ne se trouve pas menacée. Celui qui est le plus souvent désigné par l'apostrophe « Diex » symbolise l'unité parfaite.

140

Le poète, co-créateur de la chanson : la création en question

Si Dieu représente le Créateur dans son acception la plus absolue, le poète peut également prétendre à cette dénomination à travers son travail d'écriture qui le hisse au rang de Créateur. Par ses mots, il crée l'amour, celui pour sa Dame dans la chanson courtoise, ou pour Marie dans la chanson pieuse. Il est l'instigateur d'une nouvelle *genèse*, comme le chante le poète-moine Gautier de Coinci (RS 7, strophe III) :

Se li ciels orendroit
 Parchemin devenoit
 Sel vousist nostre Sire,
 Et se la mers estoit
 Enke bon et adroit
 Dont l'en peüst escrire
 Et la terre fust cire,
 Ne porroit tout souffire...
 Touz les biens qu'en porroit
 De la Mere Dieu dire.

14. Il s'agit d'une chanson de croisade.

Inspiré et porté par Dieu, le poète apparaît en réalité comme un *co-créateur*; il l'est à double titre. En effet, la chanson pieuse est généralement la contrafacture d'une chanson profane, souvent d'amour. Le trouvère reprend la mélodie d'une chanson profane pour lui donner un contenu religieux, sur une forme conventionnelle¹⁵. En somme, le poème religieux s'inspire directement du *grand chant courtois*. La reprise mélodique s'accompagne généralement d'une imitation de la structure strophique et rythmique du modèle, ainsi que d'une conversion langagière qui retiendra ici notre attention. Le langage amoureux se hisse en effet au rang de langue sacrée. Abstraction faite de l'inspiration divine, la chanson pieuse peut donc être considérée comme un travail de *co-création* où la source profane est tantôt tacite (dans la grande majorité des cas), tantôt montrée. Dans la chanson *L'autrier m'iere rendormiz* (RS 1609), le trouvère nous fait par exemple entendre une contrafacture en train de s'élaborer :

[...] la douce mere Dé
 m'avoit dit et commandé
 Que seur un chant qui jadis
 Soloit estre mout joïs
 Chantasse de sa bonté,
 Et je tantost l'ai empris.
 Dieus doint qu'il li viegne en gré.

« Quant li rossinoil jolis
 Chante seur la flour d'esté »
 C'est li chans seur quoi j'ai mis
 Le dit que je ai trouvé (v. 4-14)

Dans la mesure où la chanson profane est chronologiquement antérieure à la chanson pieuse, le terme de *co-création* est impropre. Il serait plus juste de parler de *création double* car il ne s'agit pas d'un travail commun. Chaque instance se voit dédoublée : deux poètes composent deux chansons, l'un pour sa Dame, l'autre pour la Vierge Marie.

Le principe de la contrafacture a fait couler beaucoup d'encre. Dans l'article « Marie, Mère de Dieu dans la lyrique des trouvères », Marie-Geneviève Grossel note que la lyrique pieuse a souvent été sentie comme « un démarquage sans valeur ni originalité du Grand Chant courtois, où l'on se serait contenté de

15. Jean-Louis Benoît rappelle le principe de la contrafacture dans son article « La Poésie mariale de Gautier de Coinci : de la chanson pieuse aux *salus nostre dame* », dans Marie-Geneviève Grossel (dir.), *La Chanson de trouvères : formes, registres, genres*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2012, p. 13-27, p. 18.

remplacer la dame par Notre Dame¹⁶ ». Jean Frappier évoque quant à lui un lyrisme religieux « en marge du lyrisme profane¹⁷ ». Pierre Bec reconnaît à son tour que « la lyrique pieuse est sous la dépendance typologique à peu près totale de la poésie profane¹⁸ ». Bec va même jusqu'à parler du registre pieux comme d'un « registre parasite¹⁹ ». La lyrique pieuse n'existerait donc que dans l'ombre de la chanson courtoise. Elle ne serait qu'un genre secondaire²⁰. Le problème de la réécriture ne se pose pourtant pas en ces termes dans la lyrique médiévale. Si, pour les lecteurs modernes, cette *création double* est susceptible de remettre en cause (au moins partiellement) l'acte même de création, elle légitime au contraire cet acte chez les médiévaux. Les trouvères chérissent les contrafactures parce que celles-ci assurent la fidélité à une tradition lyrique, à un modèle formel. Ces poètes sont fondamentalement des imitateurs. Pour s'assurer le succès, ils reprennent inlassablement les formes et motifs d'un répertoire lyrique qui a maintes fois suscité l'engouement du public. Faire varier un thème, renouveler formellement la matière lyrique, voilà la difficulté technique à laquelle ils se confrontent et ce qui définit l'acte de création. La chanson pieuse n'échappe pas à cette règle. Ce procédé d'emprunt est si prisé qu'il est souvent impossible de distinguer la source originelle, les trouvères puisant dans des répertoires communs. Si certaines chansons n'ont pas de modèle connu, d'autres ont été clairement identifiées comme des imitations, certains poètes n'ayant aucun scrupule à avouer leurs emprunts. Edward Järnström qualifie même la contrafacture de « convention littéraire²¹ ». À aucun moment ce procédé n'est donc considéré par les médiévaux comme un plagiat ou une création usurpée. S'il avait été tenu pour un aveu de faiblesse, une « marque d'impuissance créatrice²² », aucun trouvère ne l'aurait exhibé dans ses chansons. Or, nous l'avons vu, certains n'hésitent pas à l'explicitier. Par conséquent, il faut peut-être y voir un emprunt fait à dessein. En reprenant les topiques de la chanson courtoise, le poète imite pour mieux se démarquer, pour faire apparaître l'écart avec les chansons profanes. Ces « citations à l'envers²³ »

16. Marie-Geneviève Gossel, « Marie, Mère de Dieu dans la lyrique des trouvères », *Bien dire et bien apprendre*, 16 : « La mère au Moyen Âge », 1998, p. 119-131, p. 131.

17. Jean Frappier, *La Poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, CDU, 1966, chap. VIII, « La chanson pieuse », p. 77-78, p. 77.

18. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 2 vol., t. II : *Textes*, 1978, p. 143.

19. *Id.*, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, *Études*, 1977, p. 142-150.

20. Paul Zumthor reconnaît qu'« à l'aube du XII^e siècle coexistaient plusieurs formes poétiques, inégalement élaborées, inégalement indépendantes les unes des autres, mais d'ores et déjà traditionnelles » (Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 193).

21. *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., p. 14.

22. Anna Drzewicka, « La Fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », *Le Moyen Âge*, 91, 1985, p. 33-51, p. 37.

23. *Ibid.*, p. 42.

prennent alors une dimension polémique. L'exorde topique est transposé pour mieux dire l'altérité du message : *chanter m'estuet* devient ainsi « loeir m'estuet la roïne Marie²⁴ ». Il ne s'agit plus de chanter les charmes d'une dame, mais d'honorer la Dame. Dans la chanson de Thibaut de Champagne *Mauvès arbres ne puet florir* (RS 1410), cette transposition sémantique se formalise dans un jeu de mots. Le signifiant *fruit* recouvre deux signifiés antithétiques puisqu'il désigne tantôt la grâce divine, à travers le syntagme « fruit de nature » (v. 10), tantôt le « fruit vert » (v. 27) de l'amour charnel. Par ce jeu de mots, le poète marque stylistiquement le passage du profane au sacré. Il suggère ainsi une hiérarchie entre deux univers de valeurs. Paradoxalement, c'est la contrafacture qui s'impose comme la création véritable, plus digne que le chant courtois.

Le travail de création se mesurerait alors dans l'écart entre le *contrafactum* et le texte original ou texte source. Plus encore qu'une *double création*, la chanson pieuse représente une *re-création*.

Si les « interférences registrales²⁵ » n'amoindrissent en rien le travail du poète, elles brouillent toutefois les pistes génériques. Certes, Pierre Bec a montré avec justesse que l'ensemble de la lyrique médiévale était marqué par ce phénomène d'hybridation et que les genres et registres purs n'existaient pratiquement pas. Pourtant, certains genres semblent davantage touchés par ce « phénomène interférentiel²⁶ ». C'est le cas de la chanson pieuse qui répond aux mêmes systèmes versifiés que la chanson courtoise, et se définit, au moins en partie, par une « poétique de l'emprunt et de la citation²⁷ ». Ainsi, poser le problème de la création dans la chanson pieuse, c'est – indirectement – interroger la question des genres et des registres, que l'on sait problématique (et qui sort de notre propos). C'est aussi questionner la réception du texte : plus la chanson pieuse se nourrit de la chanson courtoise, plus elle s'écarte de « l'effusion spontanée » qu'elle est censée exprimer pour s'adresser à un public averti, initié, capable de goûter un jeu poétique qui lui est familier.

Deux figures de créateur œuvrent donc dans les chansons pieuses : la figure parfaite du divin, Créateur absolu, et celle, plus problématique, du poète dont le travail de création se nourrit très largement du *grand chant courtois* qu'il entend pourtant surpasser.

24. Jacques de Cambrai, *Loeir m'estuet la roïne Marie*, v. 1 (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., chanson XXXIII, p. 88).

25. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, Études, p. 40.

26. *Ibid.*

27. Anna Drzewicka, « La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci », art. cit., p. 37.

Marie, Mère et Amie

La créature naît de cette *re-création* inspirée par la poésie courtoise. À la fois *Dame* et *Nostre Dame*, Marie est une figure complexe, une créature ambivalente qui prend à la fois les traits de la mère, douce et aimante, et ceux de la bien-aimée.

144

La Vierge Marie se caractérise d'abord par son statut de mère, à travers deux épisodes bibliques souvent relatés dans les chansons : l'Incarnation et la Crucifixion. La Crucifixion dit la souffrance simple et légitime de la Mère qui vient de perdre son enfant. Dans la chanson de femme (rotrouenge) *Je plains et plors come feme dolente*, la voix de Marie se confond avec le *je* lyrique pour chanter cette douleur : « Beau dous cher fis, simple vis, bele bouche, / La vostre mort, beau fis, au cuer me touche²⁸ ». Le trouvère anonyme de la chanson *Em plorant me couvient chanter* souligne lui aussi le lien maternel qui s'exprime à travers une forme de communion de la Mère et du Fils dans la souffrance : « Douce dame, por qui je chant, / Comment peüstes vos durer / Quant vos veïstes vostre enfant / Si cruël martire endurer ?²⁹ » (v. 55-58). Enfin, les chansons martèlent l'apostrophe « mere Dieu » comme une formule sacrée³⁰.

Outre son statut de Mère, la Vierge, figure ambivalente, est aussi célébrée comme la Dame car, pour les trouvères d'oïl, Marie n'est pas la mère, elle est l'amie, celle qu'ils désirent *servir d'amour*. Le service divin s'identifie ici au service féodal et amoureux qu'il transcende. Marie incarne la « belle³¹ », la « douce³² », la « haute³³ » dame. Elle représente le « tres douls cuers³⁴ », la « franche riens³⁵ ». Tels sont les termes de la rhétorique courtoise qui viennent naturellement à l'esprit du trouvère Jacques de Cambrai. Dans la chanson *De chanter ne me puis tenir* de Thibaut de Champagne, « bontez » et « pitié » enserrent le mot « cortoisie » dans un rythme ternaire : « Dame, plaine de grand bontez, / De cortoisie et de pitié » (v. 33-34), indiquant ainsi l'enchevêtrement

28. Chanson RS 746a (voir *Songs of the women trouvères*, éd., trad. et introd. E. Doss-Quinby, J. T. Grimbert, W. Pfeffer, E. Aubrey, New Haven/London, Yale University Press, 2001, p. 172).

29. Chanson anonyme, *Em plorant me convient chanter*, RS 783 (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., chanson XVII, p. 53).

30. Voir par exemple, dans *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., les chansons IV, RS 1609, p. 26-38 ; XV, RS 1780, p. 69-70.

31. Jacques de Cambrai, *Loeir m'estuet la roïne Marie*, v. 21 (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., chanson XXXIII, p. 88).

32. Jacques de Cambrai, *Grant talent ai k'a chanteir me retraie*, v. 19 (*ibid.*, chanson XXX, p. 83).

33. Jacques de Cambrai, *Haute dame, com rose et lis*, v. 1 (*ibid.*, chanson XXXI, p. 84). La Dame est « haute » comme la chanson. L'adjectif qualifie à la fois un amour dont l'objet est inaccessible et le genre de la chanson pieuse que le sujet divin anoblit.

34. Jacques de Cambrai, *Grant talent ai k'a chanteir me retraie*, v. 17 (*ibid.*, chanson XXX, p. 83).

35. Jacques de Cambrai, *Grant talent ai k'a chanteir me retraie*, v. 6 (*ibid.*).

du profane et du sacré. Cet enchevêtrement se matérialise également dans les signifiants « *mere* » et « *amie* ». Pour Thibaut, ces deux mots contiennent le *M* de Marie, à la fois Mère et épouse de Dieu à qui elle donne un Fils : « Iceste *M* est et sa *mere* et s'*amie*³⁶ ». La créature mariale joue donc un rôle double procédant des interférences registrales qui façonnent le genre de la chanson pieuse.

La paraphrase pieuse se manifeste également dans les chansons de femme. La relation courtoise qui unit le *je* lyrique et le destinataire sacré trouve en effet un équivalent dans ce que Jean Frappier appelle les « imitations pieuses de chansons de femme³⁷ ». Le *je* lyrique, porté cette fois par une voix féminine, substitue le Christ à l'amant. L'une des trois figures de la Trinité devient ainsi simple créature.

Ces chansons s'apparentent souvent à la chanson d'ami. La Vierge en est absente ou simplement mentionnée dans l'envoi. L'« ami douz », le « fins amans³⁸ », pris littéralement dans les chansons d'amour, devient alors une figure. Comme la figure mariale, la figure christique reçoit des qualificatifs ambigus : « bon », « biaux » peuvent référer à l'amant comme ils peuvent, par transfert et dans une extension plus large, qualifier le Christ, source de bonté et de beauté. Moins réservée dans ses sentiments, la chanson de femme ne dépeint pas son amour en demi-teinte. Certes, quelques périphrases courtoises inaugurent par exemple la pièce *Et pour mes maus a oublier*. Cette pièce commence en effet par : « An mon país ai bel ami, / sage et cortois et bien apris : / C'est li maistres d'amour sans fin ». Mais, ni les apostrophes du refrain (« E! tres douz Diex »), ni la fin du dernier couplet (« Ce est li rois de paradis / Qui par amour languir me fait ») ne laissent de doute sur les sentiments de la dame pour son amant. Dans la chanson de femme *Vous ne savez que me fist*, une jacobine transforme le Créateur en Dieu d'amour ovidien dont les flèches causent de douces blessures. Le refrain de cette chanson emprunte le motif courtois de la prison d'amour³⁹ dans laquelle Dieu a enfermé la religieuse. Nous sommes bien loin de la « prison ou Adans nos ot mis » (RS 1601, v. 35) par son péché. Le ton change dans ces chansons de femme *popularisantes*⁴⁰ où les registres religieux et courtois

36. Voir dans *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. Axel Wallensköld, Paris, H. Champion/E. Champion, Didot, 1925 (Société des anciens textes français), chanson LVII, RS 1181, *Du tres douz non a la Vierge Marie*, v. 8, p. 200-201.

37. Jean Frappier, *La Poésie lyrique française aux XI^e et XIII^e siècles*, op. cit., chap. VIII, « La chanson pieuse », p. 77-78.

38. Chanson anonyme, *Et que me demandez vous, amis mignoz ?*, RS 1936a (= RS 2076), v. 11 et 17.

39. Chanson anonyme, *Vous ne savez que me fist*, strophe III : « Dieu, son dart qui m'a navré, / Comme il est douz et souefz ! / Nuit et jour mi fait penser / Con Dieus est douz / Li debonnaire Dieus m'a mis en sa prison. »

40. Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, op. cit., t. I, Études, p. 146.

s'enchevêtrent plus encore. Ces « paraphrases pieuses de la chanson d'ami⁴¹ » doublent l'interférence registrale en mêlant le profane et le pieux d'une part, les registres *popularisant* et *aristocratisant*⁴² d'autre part.

Les chansons pieuses ou « transpositions pieuses de la *canço* amoureuse⁴³ » conservent le registre aristocratisant⁴⁴ du *grand chant*. Marie incarne la suzeraine à laquelle se soumet le poète en lui faisant « tout lige homaige » (RS 902, v. 29-30). Or, cette « lijance » (RS 902, v. 33 ; RS 229, v. 22) constitue à la fois un acte de « dévotion » à la *Mere Dieu* et de « dévouement⁴⁵ » à la femme de rang supérieur. Dans l'univers courtois du trouvère, Marie occupe la place de « l'éternelle fiancée », de « la Belle merveilleuse du *Cantique des Cantiques*⁴⁶ ». Rutebeuf chante « Marions nos la » (RS 1998, v. 25), reprenant un jeu de mots traditionnel déjà présent chez Gautier de Coinci. Unie au poète par les liens d'un mariage chaste et spirituel, Marie représente la seule Dame digne d'être servie, honorée et aimée. Un trouvère anonyme affirme : « On doit la mere Dieu honorer/Sans demorer/Et deseur toutes aorer » (RS 866, v. 1-3). Le sens littéral du verbe *adorer* est ici remotivé ; l'amour du poète pour Marie s'en trouve magnifié. Si la chanson pieuse transpose ce mysticisme courtois en dévotion, elle puise malgré tout sa formulation dans le vocable amoureux, renouant ainsi avec sa source profane. La Dame divinisée cède la place à Marie. La créature porte en elle l'ambivalence registrale de la chanson pieuse, à la croisée du « lyrisme érotique » et de la « lyrique mariale⁴⁷ ». Cette créature redéfinit l'acte créateur du poète qui convertit le genre profane et le langage amoureux pour donner à la prière le charme et l'élégance de l'esthétique courtoise⁴⁸. Par elle et pour elle, la prière se fait « cantique courtois⁴⁹ ». Ainsi la représentation lyrique de la Vierge pousse-t-elle à redéfinir la notion de féminité⁵⁰.

146

41. *Id.*, *La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, *op. cit.*, t. II, *Textes*, p. 67 et 69.

42. *Ibid.*, p. 148.

43. *Ibid.*, p. 143.

44. Si l'opposition entre registre *popularisant* et *aristocratisant* définie par Pierre Bec relève avant tout d'une caractérisation stylistique du texte, ces catégories recourent également (au moins partiellement) la dimension sociologique des poèmes, opposant notamment le personnage de la pastoure, socialement inférieur au chevalier-poète, à celui de la Dame, d'un rang supérieur à ce dernier.

45. Gérard Gros, « Prière et poésie selon Gautier de Coinci », *art. cit.*, p. 20.

46. Marie-Geneviève Grossel, « Marie, Mère de Dieu dans la lyrique des trouvères », *art. cit.*, p. 131.

47. Gérard Gros, « Prière et poésie selon Gautier de Coinci », *art. cit.*, p. 20.

48. Selon Gérard Gros, « il s'agit de donner à la prière une élégance courtoise, et non pas de convertir la poésie amoureuse à l'oraison mariale » (*ibid.*).

49. *Ibid.*, p. 23.

50. *Ibid.*, p. 29.

Dans cette réécriture courtoise de la matière sacrée, la Vierge devient, *a posteriori*, le modèle de la Dame, la figure archétypale de l'être féminin. Cette créature idéale n'attise pas les tourments du poète. Bien au contraire, elle les apaise. Ève cède la place à Marie, pleine de bienveillance et d'humilité, à laquelle le poète se voue corps et âme. Le trouvère tisse avec elle un lien exemplaire et conforme à celui qui devrait régir toute société chrétienne⁵¹. Le *service d'amour* évoqué précédemment tient davantage de la soumission respectueuse que de la servitude volontaire. Marie est celle « qui tous nous a délivrés de servage⁵² », comme le chante Gautier de Coinci. La servitude, positive dans la chanson d'amour, devient négative dans la chanson pieuse⁵³ où le poète transfigure la notion d'amour⁵⁴, notamment à travers l'idéal de virginité. Gérard Gros précise que « la prière [...] est en même temps un hymne à la femme, une histoire du désir élevé jusqu'à l'abnégation, sublimé par la foi⁵⁵ ».

Dans cette version *sublimée* de la créature courtoise, Marie représente la Dame par excellence. À ce titre, la chanson pieuse renoue avec la rhétorique courtoise où le *tu* n'a jamais vraiment de valeur référentielle sur le plan du discours⁵⁶. En transposant le discours topique de la rhétorique courtoise au registre pieux, le poète conserve en partie la dimension impersonnelle du discours originel. Autrement dit, la chanson pieuse n'échappe pas à la « poétique du lieu commun » qui caractérise le *grand chant*. Pourtant, le *vous* des chansons pieuses désigne Marie, à l'exclusion de toute autre femme. Ce *vous* est nommé, donc parfaitement individualisé. On peut en conclure que la créature mariale des chansons pieuses est le lieu d'une tension entre l'universel, qui se confond avec l'impersonnel, et l'individuel. L'ambivalence du personnage s'en trouve renforcée. Au plan discursif, le personnage de Marie synthétise langue profane et langue sacrée. Sur le plan référentiel, la Vierge représente la mère et l'amie, elle incarne la figure typique et impersonnelle de la dame idéale tout en conservant son individualité, c'est-à-dire ce qui la distingue de toute autre créature, à savoir la conciliation de l'humain et du divin.

51. *Ibid.*, p. 31.

52. *Pour conforter mon cuer et mon coraige*, v. 4 (Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. Frédéric Koenig, Genève, Droz, 1961-1970, t. I, chanson n° 9, p. 47).

53. Paul Zumthor évoque ici une « distorsion sémantique » (*Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 306).

54. Gérard Gros, « Prière et poésie selon Gautier de Coinci », *art. cit.*, p. 32.

55. *Ibid.*, p. 33.

56. Pour Paul Zumthor, ce *tu* « se dilate en un *vous* [...] de politesse, c'est-à-dire de "courtoisie" », avec toutes les valeurs que ce mot implique (*Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 306).

Mère de Dieu et Dame du poète, Marie est une figure dédoublée à l'image de celle du Créateur, Dieu et poète. Elle répond aux deux instances créatrices qui la façonnent, l'une en tant qu'être humain, l'autre en tant que représentation lyrique. Dieu lui a donné vie, le poète l'honore par sa ferveur religieuse, par une chanson formulaire qui tend vers la prière. Les noms de *Damediex* et *Nostre Dame* disent cette double appartenance.

Si l'humain et le divin se rejoignent dans les figures ambivalentes du Créateur (Dieu et le poète), il en va de même pour la créature qu'est Marie. L'humain et le divin constituent donc les deux faces d'une même instance.

En effet, Marie apparaît d'abord comme une créature extraordinaire. Intrinsèquement liée au divin par son rôle de Mère, cette « dame de paradis⁵⁷ » possède la beauté inaltérable de la « virge pucelle⁵⁸ » épargnée par l'existence et la maternité divine, comme le souligne Rutebeuf :

148

Ausi vos di que onques n'empira

La vierge Marie :

Vierge fu norrie,

Vierge Dieu porta,

Vierge l'aleta,

Vierge fu sa vie.

(RS 1998, v. 40-45)

Marie, figure extraordinaire, appartient à l'Autre Monde. Celle qui semble éternelle s'apparente à un ange. « Des anges est dame et chevetaine », dit la chanson *Ja ne verrai le desir acompli* (v. 8) avant d'ajouter que la Vierge est « si hautainne/Qu'en paradis est de son fil prochaine » (v. 12-13). Ceci n'empêche pas le poète de rappeler le statut de simple mortelle de cette créature si particulière.

Marie la médiatrice

Paradoxalement, les chansons pieuses mettent la Mère de Dieu au rang de créature humaine quand la Dame, sublimée par la chanson d'amour, accède pour ainsi dire à celui d'une divinité. Alors même que Marie, mère de Dieu, se voit seulement concéder le statut de « corédemptrice », la Dame semble digne d'une adoration toute pieuse. Dans la lyrique courtoise, aimer est en effet

57. Jacques de Cambrai, *O dame, ke Deu portais*, v. 19 (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., chanson XXXV, p. 92).

58. Jacques de Cambrai, *Retrowange nouvelle*, v. 3 (Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler [dir.], avec la collaboration de Marie-Geneviève Grosselet, *Chansons des trouvères : chanter m'estuet. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 880).

une religion et courtiser la dame de ses pensées, un véritable sacerdoce. Ceci n'apparaît du reste pas comme un sacrilège puisque le poète suit la tradition lyrique courtoise, servant sa Dame comme il sert Dieu. Dans la chanson pieuse en revanche, Marie n'entre pas en concurrence avec Celui dont elle sert le dessein. Elle joue le rôle d'intermédiaire, de médiatrice entre le poète et Dieu⁵⁹. Les trouvères du XIII^e siècle s'inspirent fortement de la mariologie de Saint Bernard centrée sur la médiation de Marie et sa miséricorde en faveur des humains⁶⁰. La Vierge médiatrice réduit ainsi l'écart entre l'humain et le divin. L'envoi de la chanson pieuse fait de Marie le porte-parole qui va assurer le transfert du message, autrement dit, l'interprète privilégié de la parole poétique. La Vierge redouble ainsi la fonction de médiation déjà dévolue au texte. Le trouvère déploie une rhétorique habile dont il sait qu'elle lui assurera la protection de la médiatrice. Cette dernière reçoit directement la parole du poète et son écoute garantit l'assentiment de Dieu.

Marie doit influencer le souverain Juge, requérir sa clémence. Ce dernier reste souvent en arrière-plan dans la chanson, dans la mesure où il n'est presque jamais interpellé directement par le poète. Si le Messin Aubertin des Arvols s'en remet au jugement de Dieu dans la dernière strophe de *Remembrance que m'est ou cuer entreie* (RS 514), c'est uniquement à Marie qu'il s'adresse. C'est à elle qu'il confie son âme. Le salut de ce pauvre pécheur dépend de la médiation de la Vierge qui incarne l'Être parfait par sa puissance mêlée de douceur. La chanson mariale est inspirée par la créature et s'adresse à elle seule. Cette distance avec Dieu traduit l'image d'un Créateur lointain, parfois sévère, qui ne ressemble pas au Dieu allié de la chanson d'amour servant au besoin les intérêts du poète face à une Dame hautaine. Selon Monique Santucci, « Dieu est moins un père, un Dieu d'amour et de miséricorde qu'un Dieu vengeur et justicier⁶¹ ». Le lexique de la justice (*joutice, jouticier*) apparaît fréquemment dans les chansons des trouvères et Thibaut de Champagne assure que Dieu abattra sa « cruel

59. Dans le *Dit* de Jacques de Baisieux, le *m* de Marie est aussi celui de *moienneresse* (médiatrice) entre Dieu et le Poète; ses trois traits verticaux symbolisent Jésus-Christ, la Sainte Vierge et l'auteur (Thibaut de Champagne, *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, éd. Axel Wallensköld, Paris, Honoré Champion, 1925, p. 202).

60. Dans ses écrits, le théologien Bernard de Clairvaux, moine canonisé dès 1174 (un peu plus de vingt ans après son décès en 1153), met en lumière la notion de *Mediatrice ad Mediatorem* (voir *In Dominica infra oct. Assumptionis Sermo*, v. 2, dans *Sancti Bernardi Opera*, Rome, Éditions cisterciennes, 1968, 10 vol., t. V, p. 263). Au XII^e siècle, il est assurément l'un de ceux qui ont le plus écrit sur la grandeur, les missions et les vertus de la Vierge (notamment sa virginité et son humilité).

61. Jean Dufournet, « Introduction », dans Hélinand de Froidmont, *Les Vers de la Mort. Poème du XI^e siècle*, trad. Michel Boyer, Monique Santucci, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 18.

venjance » sur les « faus tricheor » (RS 1843, v. 44-45)⁶². Dieu suscite la crainte, d'où la nécessité d'un médiateur.

Marie, une créature qui crée

Au-delà de la dialectique du sacré et du profane, Marie semble devoir acquérir le double statut de créateur et de créature dans la mesure où donner la vie représente une forme de création. Vierge nourricière, Marie renferme l'Éternel dans son ventre. Elle « crée son créateur⁶³ », incarne la Parole de Celui-ci par l'opération du Saint-Esprit. Et Rutebeuf de chanter : « Mere et fille porta son creatour,/Qui de noiant li et autres cria. » (RS 1998, v. 29-30). Les métaphores communes à la Vierge et au Christ entretiennent cette ambiguïté. Comme le Créateur, Marie peut prendre les traits du Phénix⁶⁴. Si elle ne renaît pas de ses cendres, elle est chaste, belle et seule dans son genre⁶⁵ comme l'oiseau mythique. De même, si la panthère désigne Jésus-Christ dans les bestiaires⁶⁶, elle peut aussi symboliser la Vierge. En effet, le *Bestiaire de Philippe de Thaün*⁶⁷ décrit « sa qualité de répandre autour d'elle une odeur merveilleuse qui attire les autres bêtes⁶⁸ », tout comme la Vierge attire vers elle les âmes chrétiennes⁶⁹. Ces images traditionnelles possèdent une fonction didactique ; elles célèbrent les qualités de la Vierge et spécifient ses attributs théologiques qui, dans les cas que nous venons d'évoquer, se confondent avec ceux du Christ.

Pourtant, malgré ces images qui rapprochent Marie de son Créateur, et bien que la Vierge soit pleinement identifiée comme *Mère de Dieu* par le poète, le statut de Créateur lui est refusé. Elle n'est qu'un maillon du dessein divin et

150

62. Dans un lai religieux (RS 84), Thibaut demande à Dieu d'oublier sa « droiture » (v. 24) et de faire preuve de miséricorde en détendant la corde de l'arc justicier : « Et destendez vostre corde/Si vaigne misericorde » (v. 25-26). Voir Thibaut de Champagne, *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, op. cit.*, p. 216-217.

63. Marie-Geneviève Grossel, « Marie, Mère de Dieu dans la lyrique des trouvères », art. cit., p. 124.

64. La métaphore du Phénix désigne plus souvent Jésus-Christ, « li douls fenis sans compaignon » (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., chanson XXXI, v. 32). Rutebeuf écrit pourtant, en songeant à Marie : « Tu iez l'aigles et li fenisces / Qui dou soleil reprint jovente » (*Li diz des proprietiez Notre Dame*, v. 123-124. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 2001, p. 1028). La chanson pieuse anonyme *De la glorieuse fenix* désigne également la « mere et fille au douz pellicant » (*Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., p. 30).

65. L'unicité de Marie et son statut hors normes seront bientôt confortés à travers le dogme de l'Immaculée conception qui pénétrera progressivement les réflexions théologiques du XIV^e siècle.

66. *Geschichte des « Physiologus »*, éd. Friedrich Lauchert, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 1974, p. 19.

67. Philippe de Thaon, *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, éd. Emmanuel Walberg, Lund/Paris, H. Möller/H. Welter, 1900, p. 18-19, v. 479-500.

68. *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, éd. cit., p. 45.

69. *Ibid.*, p. 46.

reste, de ce fait, à l'état de créature. C'est donc en qualité de créature qu'elle entre dans le processus de création. Elle y participe doublement puisqu'elle inspire le poète et porte en elle l'enfant Jésus. Elle peut être assimilée à la page qui recueille les mots du poète, au ventre qui accueille le dessein du Créateur dont elle est à la fois « meire » et « ancelle » (RS 602, v. 4). La métaphore anime la représentation de la Vierge, toujours décrite comme un contenant. La chanson anonyme *On doit la mere Dieu honorer* (RS 866) rappelle que Marie « porta le Seignor » (v. 14). Dans ce cadre, les chansons pieuses développent à l'envi le champ lexical de la demeure maternelle. Marie prend la forme d'un « palais » (RS 1780, v. 16), de la « cage » qui abrite le rossignol (oiseau cher à la lyrique courtoise) (RS 156), d'un « chastiaus dont onc deffermee/ne fu la porte nul jour » (RS 519, v. 10-11), ou encore de la « chambre de la deïté » (RS 1609, v. 42). Gautier de Coinci illustre également la figure de la Vierge par des images « ayant pour sème commun la clôture habitable⁷⁰ » : *renclus, chambre, cloistre*. Chez le prieur de Vic-sur-Aisne, ces lieux peuvent être identifiés à des « espaces proprement conventuels⁷¹ », tandis que d'autres trouvères préfèrent le charme courtois d'un château ou d'un palais. L'influence courtoise s'exerce donc différemment dans les chansons mariales. Le degré d'avancement de ce glissement registral semble en partie lié à l'évolution du genre. Bien que Gautier de Coinci ait sans doute initié cette « poétique de l'emprunt », il ne l'a pas menée aussi loin que certains trouvères qui lui ont succédé. Le caractère hybride du genre se renforcerait donc avec le temps, à mesure que le registre pieux prendrait une coloration de plus en plus courtoise.

Toutes ces métaphores disent l'Immaculée Conception liée à la Rédemption. La chanson *L'autrier m'iere rendormiz* (RS 1609) la résume en quelques vers « Fu li sains anges tramis/ De Dieu, qui humanité/ Prist *en* sa virginité/ Pour rachater ses amis. » (v. 23-26). Ici, le verbe « prist » revient à Dieu, seul Créateur véritable. La préposition locative « en » fait de la Vierge le lieu, la matrice où s'accomplit l'acte divin par la volonté du Seigneur. La Vierge réduit donc l'écart entre création divine et création humaine.

Marie n'acquiert pas le statut de Créateur, mais sa perfection fait d'elle une créature proche du divin, à même de jouer un rôle d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. C'est elle que Dieu a choisie pour donner vie à son fils et c'est vers cette figure bienveillante que se tourne le poète pécheur dans l'envoi de ses chansons afin qu'elle intercède en sa faveur auprès de Dieu.

70. Gérard Gros, « Prière et poésie selon Gautier de Coinci », art. cit., p. 31.

71. *Ibid.*

LE POÈTE OU LA FIGURE DU PÉCHEUR EXEMPLAIRE :
L'EXEMPLE D'UNE CHANSON D'AUBERTIN DES ARVOLS, TROUVÈRE LORRAIN

La figure du pécheur représente l'autre visage du poète, celui de la créature. Comme la figure de Marie, celle du poète comprend un double mouvement de généralisation et de particularisation.

Le *je* est d'abord un *nous* qui exprime un sentiment religieux collectif, qui fait acte de piété. Anna Drzewika parle ainsi de « socialisation du genre ». Tout comme Marie se fait l'archétype de la dame, l'individualité du poète s'efface derrière une représentation commune de l'Homme, créature de Dieu. Chaque fidèle soucieux d'honorer le culte de la Vierge, de faire œuvre de piété, pourra se reconnaître dans ce *je*. Dans la chanson pieuse plus encore que dans les autres genres lyriques, la valeur de l'instance énonciative est intrinsèquement liée à la réception du poème.

152

Tout en incarnant l'image d'une humanité pécheresse engendrée par Adam, le poète s'émancipe parfois de cette représentation collective. Dans certaines chansons, le poète se singularise par sa foi et le regard moralisateur qu'il porte sur ses congénères. Ce que nous nommons la figure du *pécheur exemplaire* rend compte de la duplicité de cette *persona* poétique qui s'inspire de la doctrine du *contemptus mundi*⁷². Dans la chanson *Remembrance que m'est ou cuer entreie*⁷³, le trouvère messin Aubertin des Arvols dresse le constat d'un monde habité par la perversion et la corruption puis se pose en poète à la fois pécheur et sermonneur. En somme, le mépris du monde joint à la lutte contre les vices le renoncement du trouvère à la chair et au monde. Cette chanson est tournée vers le repentir du poète. À l'origine de sa retraite spirituelle, le souvenir de Jésus-Christ. Le sacrifice originel réapparaît plus loin dans le texte pour rappeler aux jeunes gens la fragilité de l'existence humaine (au vers 26, le poète exhorte ces derniers à « pens[er] au vray crucifi »). Par ce sacrifice, le poète reconnaît son « droi signor ». Vient alors l'examen de conscience dans la seconde strophe.

Cant je recors la vie c'ai meneie
Li cuers ou cors me commance a fremir.
J'ai droit, c'an dit, an fais et an panceie
M'ai maintenu com folz, n'an doi mantir.
Lais! que puix je devenir?
Que, se je mil ans vivoie,
Empenir je ne poroie
Les maulx que j'ai fait en mi,
S'en pri Deu merci. (strophe II)

72. Ce courant de pensée trouve son origine dans le *De contemptu mundi* de Lothaire de Segni (élu pape en 1198 sous le nom d'Innocent III), plusieurs fois traduit et adapté dès le XIII^e siècle.

73. Chanson RS 514 (*Chansons des trouvères, op. cit.*, p. 876-879, pièce 213).

Puis le pécheur devient prêcheur. Il ne s'adresse plus aux Vices ni aux Vertus, mais à ses jeunes congénères insouciantes qui ne savent rien de la vanité du monde ni du danger qui les guette.

Hé! jone gens, a cui jonesse aigreie,
Vous ne savreis vos cors si bien polir
Que Mors, que fiert grans colz et sens espeie,
Ne vous faicè en lai terre porrir:
Bien vous en doit souvenir!
Li mondes adés tornoie,
Pouc dure solés et joie;
[...]. (strophe III)

Le ton de la quatrième strophe se fait plus péremptoire encore :

Je di a tous, et c'est choze prouveie,
Tout ceu que nest, il lou convient morir:
[...]
Mais cil qui vuet Deu servir
Son tens en boin us emploie.
*Aï foi! je ke diroie*⁷⁴,
De sa meire? Mar vesquit
Qui sert l'ainemin. (strophe IV)

Ce ton supérieur à l'égard de ses semblables se teinte d'humilité lorsque le poète s'adresse à Marie. Dans la cinquième et dernière strophe, le poète se qualifie de nouveau de pécheur et espère que son âme sera sauvée. La posture moralisatrice ne fait pas oublier les angoisses du trouvère face à la mort et à la damnation.

Ainsi, la chanson pieuse d'Aubertin des Arvols révèle l'ambiguïté de la posture énonciatrice. Le poète est à la fois pécheur et moraliste. Toute sa duplicité réside dans le fait qu'il ne l'est pas successivement, mais simultanément. Pécheur, il est le représentant de toutes les créatures de Dieu. Prêcheur, il se place au-dessus de ses congénères et devient un médiateur du Seigneur. Cette posture surplombante individualise nécessairement le *je*.

Le statut de l'instance énonciative est lié à l'évolution de la poésie religieuse. En perdant sa fonction liturgique, fonction primaire de l'hymne latin chanté à la louange de Dieu pour rassembler les fidèles, la chanson pieuse vernaculaire se fait plus personnelle. Elle s'organise désormais autour d'un *je* lyrique. Le passage du *nous*, incarnant la prière communautaire, au *je* d'une poésie plus personnelle façonne la figure du *pécheur exemplaire*.

74. Nous soulignons.

Dans la chanson pieuse, le poète synthétise donc la figure du créateur et celle de la créature. Cette ambivalence première se complexifie à travers le dédoublement de la créature qu'il est, à la fois moralisatrice et pleine d'humilité face à ses péchés. Celle-ci n'a rien de la créature exemplaire incarnée par Marie.

Dans cette étude, nous avons voulu montrer que la chanson pieuse décline le verbe *créer* selon les trois notions de *créateur*, *création*, *créature* à travers les trois figures de Dieu, de Marie et du poète. Ces trois figures placent les notions que nous avons interrogées sous le signe d'une ambivalence fondamentale. Celle de la création d'abord. L'hybridité générique, qui lie étroitement chansons pieuses et courtoises, vaut à la chanson pieuse le qualificatif de « création ambiguë⁷⁵ », selon l'expression de Jean Frappier. Cette hybridité gagne le texte et ses personnages. En effet, si les chansons de trouvères reprennent indéniablement le langage symbolique traditionnellement employé par l'Église, le registre pieux naît en grande partie de la paraphrase courtoise. Ce langage double, profane et sacré, tient du statut de *co-créateur* du poète, dont la contrafacture emprunte sa mélodie ou sa structure formelle (parfois les deux) à la chanson courtoise.

154

Cette *création double* ou *re-création* façonne la figure complexe du destinataire de la chanson pieuse. Marie représente à la fois la mère et l'amie. Sur ce point, les chansons de femme sont le pendant des chansons mariales. L'ambivalence se déplace. Touché à son tour par une forme d'anthropomorphisme, Dieu devient l'amant, l'ami. Les prérogatives théologiques de Marie, en premier lieu la virginité et l'humilité, l'individualisent, mais participent aussi de l'image archétypale de la Dame idéale. Enfin, par son rôle et son statut, la Vierge fait le lien entre l'humain et le divin. En effet, la maternité divine qui laisse son corps intact en fait une créature extraordinaire, et son infinie douceur rassure le poète qui se tourne vers cette médiatrice pour espérer la clémence divine. Cette créature rapproche l'homme de son Juge suprême dans la prière salvatrice, mais aussi le poète de son Créateur dans l'acte de création car la ferveur du poète crée Marie à l'ombre de Dieu.

Bien qu'il se hisse, le temps d'une chanson, au rang de *co-créateur*, le poète n'est jamais qu'une humble créature. Comme la figure mariale qui l'inspire, il se manifeste dans son universalité et sa singularité. Il est la créature de Dieu, le pécheur égaré, mais aussi le moralisateur qui, retiré du monde, prend de la hauteur pour mieux juger ses congénères. Le *je* et le *nous* se confondent en lui comme le *tu* et le *vous* en Marie.

L'ambivalence inhérente à la chanson mariale s'organise donc en différentes strates, qu'elle porte sur le genre ou sur les trois figures maîtresses de la chanson.

75. Jean Frappier, *La Poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., chap. VIII « La chanson pieuse », p. 77-78, p. 77.

COÛT ET CONDITIONS DE LA CRÉATION À ROUEN À LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Anne Kucab
Sorbonne Université

Dans la deuxième moitié du xv^e siècle, après des années de guerre de Cent Ans et d'occupation anglaise, la ville de Rouen est une ville en pleine reconstruction et en plein essor économique¹. Ce renouveau économique se manifeste notamment par une politique artistique ambitieuse menée par l'archevêque de Rouen Guillaume d'Estouteville (archevêque de 1453 à 1483)² et ses successeurs, au nombre desquels Georges d'Amboise (archevêque de 1494 à 1510)³. En effet, à cette époque, l'Église est le grand commanditaire d'œuvres d'art à Rouen. Elle fait rénover la cathédrale, reconstruire et réaménager le palais archiépiscopal et commander largement verrières, tableaux, et sculptures. À l'image de l'archevêque et du chapitre, les paroisses mènent aussi des travaux d'embellissement et de rénovation dans leurs églises, faisant alors appel aux « créateurs » les plus renommés.

Quelles sont les sources dont dispose l'historien pour saisir la création à Rouen à travers ses acteurs qu'ils soient commanditaires ou « créateurs », son coût, les œuvres et les conditions qui ont permis leur genèse ? Le corpus utilisé est quasi exclusivement extrait de la série G concernant Rouen aux archives de Seine-Maritime⁴. Les sources examinées dans cet article ont été définies à l'aide de

1. C'est notamment la démonstration faite par Michel Mollat du Jourdin dans sa thèse (Michel Mollat du Jourdin, *Le Commerce maritime normand à la fin du Moyen Âge : étude d'histoire économique et sociale*, Paris, Plon, 1952).
2. Meredith Jane Gill, *A French Maecenas in the Roman Quattrocento : the Patronage of Cardinal Guillaume d'Estouteville (1439-1483)*, Ph.D diss., Princeton University, University of Michigan Ann Arbor, 1992.
3. Yves Bottineau-Fuchs, *Georges 1^{er} d'Amboise (1460-1510) : un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, Éd. PTC, 2005 ; Jonathan Dumont et Laure Fagnart (dir.), *Georges 1^{er} d'Amboise : 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. Un article lui est également consacré dans l'ouvrage collectif proposant une réflexion plus large sur les liens entre le clergé et les commandes artistiques : Fabienne Joubert (dir.), *L'Artiste et le clerc : commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, xiv^e-xvi^e siècle*, Paris, France, PUPS, 2006.
4. La série G est la série concernant le clergé régulier. Nous utiliserons pour la suite du texte l'abréviation ADMS pour désigner les Archives départementales de Seine-Maritime.

l'inventaire fait à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle par l'archiviste Charles de Beaurepaire⁵. Elles émanent de différentes institutions : délibérations et comptes de l'archevêché et du chapitre cathédral, mais aussi comptes de fabriques paroissiales (notamment la paroisse Saint-Nicolas-le-Pointeur). Il s'agit de sources succinctes dont la vocation première est avant tout comptable et pratique.

L'intérêt de ces sources comptables a surtout été étudié du point de vue de la construction comme l'a montré le volume dirigé par Odette Chapelot qui fait la part belle aux comptes capitulaires et paroissiaux⁶. Parallèlement à cette réflexion sur les conditions de construction au Moyen Âge (réflexion qui prend bien souvent la dimension créatrice en compte), des études plus spécifiques ont été menées pour la Normandie⁷ et pour Rouen⁸. Dans sa thèse, Philippe Lardin⁹ a mené une première approche des métiers liés à la création (peintre, huchiers, et maîtres verriers). La cathédrale de Rouen¹⁰ a fait l'objet de diverses études, une partie d'entre elles insiste sur le rôle de commanditaire de l'archevêque et du chapitre cathédral, notamment à la fin du XV^e siècle, dans la commande des chaires. Enfin, le milieu des peintres verriers a été longuement étudié par Caroline Blondeau dans sa thèse¹¹. Aussi nous avons cherché à montrer ce que nous apprenaient ces sources sur la création à Rouen dans la seconde moitié du

5. Charles de Robillard de Beaurepaire, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Seine-Inférieure : Archives ecclésiastiques, série G*, Paris, P. Dupont, t. I, 1864, t. II, 1874, t. III, 1881, t. IV, 1887 ; *id.*, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Seine-Inférieure : Archives ecclésiastiques, série G*, Rouen, Impr. J. Lecercf, t. V, 1892, t. VI, 1896.
6. Odette Chapelot (dir.), *Du Projet au chantier : maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XVI^e siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.
7. Catherine Arminjon, Sandrine Berthelot, Jean-Yves Marin et Monique Rey-Delqué (dir.), *Chefs-d'œuvre du gothique en Normandie : sculpture et orfèvrerie du XIII^e au XV^e siècle*, Milan, 5 continents, 2008 ; Archives départementales de la Manche (dir.), *La Normandie au XV^e siècle : art et histoire, actes du colloque des 2-5 décembre 1998*, Saint-Lô, Archives départementales de la Manche, 1999.
8. Jenny Stratford (dir.), *Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rouen*, Leeds, W. S. Maney, 1993.
9. Philippe Lardin, *Les Chantiers du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Âge (matériaux et ouvriers)*, thèse sous la direction de Jean-Pierre Leguay, université de Rouen, 1995, 2 vol.
10. Anne-Marie Carment-Lanfry et Jacques Le Maho, *La Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010 ; Jean-Pierre Chaline, Lucien-René Delsalle, Claude Hohl et Georges Guerif (dir.), *La Cathédrale de Rouen : seize siècles d'histoire (recueil de documents de 1718 à 1956)*, Rouen, Société de l'histoire de Normandie, 1996 ; Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2003 ; Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, *Chapitres et cathédrales en Normandie : actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996*, Caen, Musée de Normandie, 1997.
11. Caroline Blondeau, *Le Vitrail à Rouen, 1450-1530 : « L'escu de voirre »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

xv^e siècle. Leur analyse, aidée par les travaux précédemment cités de Charles de Beaurepaire, Philippe Lardin et Caroline Blondeau notamment, permet d'une part d'approcher le statut du créateur et sa rémunération, et d'autre part d'examiner les conditions de création et les œuvres produites¹².

COMMENT APPRÉHENDER LES CRÉATEURS ET LA CRÉATION DANS LES SOURCES ROUENNAISES ?

Un lexique témoignant d'une grande diversité

Les comptes de la série G permettent de croiser une grande diversité de métiers et de personnes. Nous avons choisi de nous concentrer sur des domaines qui aujourd'hui sont associés à la créativité, en relevant prioritairement dans les sources les mentions de peinture, sculpture, littérature et musique¹³. Deux catégories, pourtant présentes dans les sources et liées à la création n'ont pas été traitées dans le cadre de cet article : il s'agit des verriers¹⁴ et des orfèvres. La thèse de Caroline Blondeau permet largement d'approcher les problématiques liées à la création dans le milieu des verriers. Une étude comparative entre les verriers et les autres professions artistiques reste toutefois à mener. Concernant les orfèvres, si la création est bien une dimension importante de leur travail, le coût important des matériaux utilisés (or, argent) et l'organisation bien définie de leur métier nécessitent une étude particulière et exhaustive qui nous aurait par trop écartés du sujet. Le vocabulaire se rapportant aux professions artistiques et à la création utilisé dans les sources, bien que varié, ne permet que difficilement de saisir la réalité qu'il recouvre. Cela est très significatif dans le domaine de la peinture et de la sculpture où des termes différents sont utilisés pour ce qui semble être le même métier. *A contrario*, il arrive que la désignation de l'activité d'un même homme change en fonction des sources quand ce n'est pas au sein d'une même source. Enfin, certaines personnes peuvent exercer plusieurs métiers à la fois.

12. Nos réflexions ont été nourries par : Yves Bottineau-Fuchs, *Peindre en France au xv^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Yves Bottineau-Fuchs, *Haute-Normandie gothique : architecture religieuse*, Paris, Picard, 2001 ; Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : actes du Colloque international, Rennes, 2-6 mai 1983*, Paris, Picard, 1986. Citons aussi l'article précurseur de François Jules Doublet de Boisthibault, « Les artistes au Moyen Âge », *Revue archéologique*, 7/1, 1850, p. 276-293. Nous regrettons beaucoup de n'avoir pu consulter l'ouvrage suivant : Karel Davids et Bert De Munck (dir.), *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, Farnham, Ashgate, 2014.

13. Ce domaine est notamment abordé grâce aux nombreuses mentions d'organistes et d'orgues dans les sources comptables.

14. Il ne s'agit pas des souffleurs de verre, mais des fabricants et décorateurs de vitraux.

La mention qui revient le plus fréquemment concerne ceux qui font « des images », les dénominations employées sont les suivantes « œuvre en image », « ouvrier en images¹⁵ », « tailleur en image¹⁶ », « ymagier¹⁷ » et « imaginier¹⁸ ». On appréciera la proximité de « imagier » et « ymaginier » avec notre terme actuel « imagination » qui se réfère directement à une part de la création. La définition « d'imagier » et de ses synonymes donnée par le *Dictionnaire de Moyen Français* (DMF) est la suivante : « personne qui réalise des représentations d'êtres ou de choses (en peinture ou en sculpture)¹⁹ ». Les travaux décrits dans les sources laissent à penser que le terme « imagier » et ses dérivés sont utilisés à Rouen pour désigner des sculpteurs (sur pierre, comme Jehan Audis « imagier en pierre²⁰ », ou sur bois), les termes « peintre²¹ », « peinteur²² » et « *pictori*²³ » sont préférés dans les autres cas. Ces qualifications laissent donc supposer les capacités de ces hommes pour la création ou tout du moins pour la réalisation d'images minutieuses. Ainsi lors de la fabrication des chaires pour la cathédrale, les sources parlent d'imagiers et de huchiers²⁴. Il est donc vraisemblable que les tailleurs d'images s'occupaient des parties sculptées des chaires confectionnées par les huchiers. On pouvait aussi déléguer à ces derniers la sculpture de menus détails répétitifs (motifs ornementaux comme des fleurs ou des guirlandes). Les imagiers et les huchiers ont eux-mêmes mis leur travail en scène sur les miséricordes des stalles de la cathédrale. En effet deux miséricordes représentent, l'une un huchier en train de sculpter une chaise (miséricorde NH-11) ; l'autre, un tailleur d'images occupé à créer un visage (miséricorde SH-02)²⁵. Nous

15. Comme François Trubert, ADSM, G. 2496, fol. 53 v°.

16. Comme Paul Mauselemen, ADSM, G. 2496, fol. 63 v°. L'orthographe de Paul Mauselemen est très variable (elle varie même au sein d'un même registre). On trouve aussi Mosselemen (ADSM, G. 2492, fol. 32 r°) et Mosselamen (ADSM, G. 2492 fol. 33 v°). Nous adopterons Mauselemen pour la suite du texte.

17. François Trubert est aussi qualifié d'imagier à plusieurs reprises « Audit Trubert ymagier », ADSM, G. 2496, fol. 55 v° et fol. 57 r°. L'usage de plusieurs termes différents concernant une même personne dans un même registre semble indiquer qu'il existait plusieurs appellations (très proches) pour un même métier.

18. ADSM, G. 3436, fol. 20 v°. On trouve également une version en latin : « *Ymaginarius* », ADSM, G. 2143, fol. 164 v°.

19. *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015, s. v. « Imaginier » [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 20 juin 2019].

20. ADSM, G. 2492, fol. 23 v°.

21. Comme Hance Voissel, ADSM G. 2492, fol. 10 v°. L'orthographe de Hance Voissel est très fluctuante, on trouve également Hance Boissel.

22. La paroisse où habitent de nombreux créateurs (peintres, tailleurs d'images) s'appelle ainsi Saint-Nicolas-le-Peinteur.

23. ADSM, G. 2481.

24. D'après le *Dictionnaire du Moyen Français*, le huchier est une personne qui fabrique des coffres ou d'autres ouvrages en bois comme des armoires, des portes, des bancs.

25. Les miséricordes sont pour certaines encore en place dans la cathédrale de Rouen. Des reproductions des deux miséricordes citées sont visibles dans Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen, op.cit.*, p.119.

sommes donc bien dans le cas d'une activité créatrice dans la mesure où l'imagier avait pour tâche de sculpter l'objet, et non de le produire.

La différence entre artiste et artisan est difficile à percevoir au Moyen Âge, l'utilisation conjointe des huchiers et des imagiers pour la fabrication des chaires montre que certaines personnes étaient identifiées comme ayant un savoir-faire et une capacité à « figurer ». C'est ce savoir-faire qui était mis en avant avec l'emploi de termes dérivés du mot « image ». Les deux activités, artisanale et artistique, pouvaient par ailleurs s'exercer en même temps. Nous trouvons ainsi mention de « Guerart Louf », désigné dans le même compte comme « peintre et imagier²⁶ » puis comme « marchand et ouvrier en tables hystoriés²⁷ ». Les sources mentionnent un « maçon et ymaginier²⁸ », on y trouve aussi Guillaume du Chastel décrit comme « tailleur et ymagier de feuilles de machonnerie » puis comme « ouvrir en reparacions d'ymages et de feuilles [de machonnerie²⁹] ». Les peintres sont mentionnés quand il s'agit de peindre des visages et des mains sur des bannières de processions (opération particulièrement délicate qui nécessite du savoir-faire). La prudence est toutefois de mise quant à la créativité de cette activité puisque le même terme de « peintre » est utilisé dans les sources pour deux activités distinctes. D'une part, il désigne une activité créatrice où le peintre « estofle » les mains et les visages sur les bannières³⁰, mais ce terme fait également référence à celui que nous qualifierions aujourd'hui de peintre en bâtiment et qui peint par exemple les piliers ou les voûtes du chœur³¹.

Si certains termes comme « ymagier » ou « peintre » semblent désigner des activités plus créatrices³² que d'autres, la frontière reste toutefois très floue. La réputation de ces hommes et le montant de leurs gages sont d'autres indices

26. ADSM, G. 2501, fol. 23 r°. Ce dernier se définira comme « Ymaginier et peintre » dans les statuts de la confrérie qu'il crée : *Statuts de la confrérie des Trespassés*, 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).

27. Les journées d'étude ont permis une discussion sur cette différence de désignation dans un même compte. Elle s'explique peut-être par la différence dans la fonction et le travail demandé. Dans le premier cas, Guérard Louf paraît autonome puisqu'il se contente de « louer » un espace dans la cathédrale. Dans le second cas, il est lié au chapitre puisqu'il passe un marché avec lui, ce qui explique peut-être sa dénomination comme marchand et comme ouvrier.

28. Il s'agit de Guillaume de Bourges. ADSM, G. 72, fol. 20 v°.

29. ADSM, G. 2502, fol. 40 r° pour la première mention et fol. 42 r° pour la seconde.

30. ADSM, G. 2501, fol. 113 r°.

31. ADSM, G. 2490 (Comptes de l'année 1432-1433) : Pierre Bertran, peintre, est payé pour avoir nettoyé et peint deux voûtes proches du chœur (il s'agit de Notre-Dame de Rouen, soit la cathédrale) ; et ADSM, G. 2511 (Compte de l'année 1484-1485) : Michel Lendeny, qualifié de peintre dans les comptes, reçoit 40 sous pour avoir peint les huit piliers du chœur de l'église (Notre-Dame de Rouen).

32. Nous utilisons pour cet article le terme contestable « d'activité créatrice » pour qualifier un travail où les capacités créatrices de l'auteur sont davantage mises en œuvre que pour des activités de production artisanale.

pour identifier ceux qui étaient vus au Moyen Âge comme ayant une véritable capacité à créer.

La réputation, baromètre des compétences du créateur ?

La réputation et l'honneur ont un poids très important dans la société médiévale ainsi que l'a montré notamment Thierry Dutour³³. Pour les ouvriers et les créateurs, nous pouvons postuler que cette réputation n'est pas seulement fondée sur l'honorabilité de leur mode de vie telle que reconnue par tous, mais aussi sur leur capacité technique, voire créatrice.

Le chapitre cathédral³⁴ cherche ainsi à recruter les meilleurs ouvriers pour réaliser les chaires. La construction et la décoration des stalles (au nombre de 88) sont une affaire qui va s'étaler sur plusieurs dizaines d'années (1457-1471), coûter 7 197 livres, 18 sous et 3 deniers³⁵ (soit en moyenne 38 % des dépenses de la fabrique³⁶) et connaître de nombreuses péripéties³⁷. De ce long épisode, nous pouvons toutefois retenir le soin apporté au choix des ouvriers.

Le 7 février 1451 (N. S.), le chapitre cathédral décide de faire appel à Jacques Barbelot, « *artifex cathedrarum* » résidant à Bourges³⁸. L'appel à un artisan habitant une ville éloignée montre bien qu'il est recruté sur sa réputation – qui dépasse Bourges – et sur son savoir-faire. Malheureusement Jacques Barbelot meurt en janvier 1452³⁹. Il faut donc recruter un nouveau maître d'œuvre et de

160

33. Thierry Dutour, « Les “bonnes gens”, enquête sur une dimension méconnue de la distinction sociale (espace francophone, XIII^e-XV^e siècles) », dans Centre de recherches Hannah Arendt, *Dieu, le Prince et le peuple au Moyen Âge (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, Éd. Cujas, 2011, p. 147-184 ; *Id.*, « “Que chacun fâche bon ouvrage et loyal”. La construction et le maintien de la confiance impersonnelle dans la vie sociale à la fin du Moyen Âge (espace francophone, XIII^e-XV^e siècles) », dans Wojciech Falkowski (dir.), *The Making of Western Christendom, 4th-8th Centuries*, Warszawa, Fundacja Centrum Badán Historycznych, 2012, p. 355-378 ; *Id.*, *Sous l'empire du bien : « bonnes gens » et pacte social (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

34. La cathédrale de Rouen, dite aussi église Notre-Dame dans les sources, est le siège de plusieurs instances : le chapitre cathédral et la fabrique de la cathédrale. Très souvent, les mêmes personnes siègent dans ces différentes instances, mais les comptes et les délibérations se font sur des registres séparés.

35. Il s'agit de livres, sous et deniers tournois. Les comptes ne précisent pas systématiquement qu'il s'agit de monnaie en livres tournois, mais tout écart à cette référence est scrupuleusement noté (livres parisis, monnaies étrangères).

36. Philippe Lardin, « Le chantier des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1471) », dans Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen, op. cit.*, p. 33-72. D'après les tableaux établis page 71.

37. Ces péripéties sont notamment détaillées par Philippe Lardin (*ibid.*) et Kristiane Lemé : Kristiane Lemé, « Le rôle joué par les chanoines des chapitres cathédraux dans la construction et la conservation de leurs stalles à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen », dans Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie (dir.), *Chapitres et cathédrales en Normandie, op. cit.*, p. 479-490.

38. ADSM, G. 2103.

39. *Ibid.*

nouveaux artisans⁴⁰. Cette quête de bons artisans se poursuit tout au long du chantier puisque les mentions de voyages sont très fréquentes. En 1460-1461, Philippot Viart, alors maître d'œuvre des chaires, est dédommagé pour son voyage à Paris : « fut à Paris visiter les astelliés de son mestier et y vasqua par ung jour pour savoir se il pourroit trouver ouvriez pour venir besongner aux dictes chaires⁴¹ », mais il en revint bredouille. Les recherches se poursuivent en 1465-1466, Guillaume Basset, huchier, fait un long périple dans le nord – Abbeville, Montreuil-sur-la-mer, l'abbaye de Sercamp, Hédin, Bruxelles, Nivelles en Brabant, Lille, Tournay, Douay, Arras et Amiens – pour trouver et ramener des ouvriers⁴². La même année les comptes mentionnent « Laurent Adam ouvrier en hucherie d'Aucere », « Gillet du Chastel, flamand, tailleur en meneure de bois, nouvel venu »⁴³ et « Laurent Isbre, flamand »⁴⁴. En 1467-1468, ce sont « Hannequin d'Anvers et Jean de Coulongne » qui travaillent sur la chaire archiépiscopale⁴⁵. Ces mentions d'ouvriers spécialisés dans la taille d'image qui viennent d'horizons géographiques différents montrent bien la volonté du chapitre de doter leur cathédrale de très belles chaires, ce qui passe par l'appel aux ouvriers et créateurs les plus renommés de leur profession. Cependant, la seule renommée n'apportant pas toujours des garanties suffisantes, il était parfois nécessaire de se déplacer pour juger de la qualité de leur travail avant embauche comme en témoignent les déplacements des artisans rouennais. La réputation joue également un rôle important chez les peintres, les frères Louf (Guérard et Jacob) viennent ainsi d'Utrecht⁴⁶.

Le potentiel créatif de certains ouvriers est donc reconnu et réputé, sans pour autant avoir le nom de « créateurs » ou d'artistes. On vient les chercher de loin afin de s'attacher leur service comme le fait le chapitre cathédral pour réaliser ses chaires. Comment alors percevoir dans les sources ce « supplément » qu'est

40. La recherche d'ouvrier avait commencé dès 1449, puisque le chapitre décide à l'été 1449 d'écrire à un ouvrier dit « fort habile » au sujet des chaires, ADSM, G. 2134. Des ouvriers pour les chaires sont également cherchés à Sausseuse et Saint-Evroult, ADSM, G. 2135.

41. ADSM, G. 2494.

42. ADSM, G. 2501

43. *Ibid.*

44. ADSM, G. 2492, fol. 28 v°.

45. ADSM, G. 2503. Ils seront rappelés sur le chantier en 1468-1469 (ADSM, G. 2505) : « A Triboulet, huchier, ouvrant en l'astellier des chaeres du cueur, pour ung voiage par luy fait de ceste ville Rouen jusques à la ville d'Abbeville pour porter lettres missives à Guillequin et Hennequin, ouvriers en ymages et en minures de boys, affin qu'ils veinssent ouvrer en l'ouvrages des dictes chaeres, 15 sous ». Puis dans le même compte « A Guerardin Roullant, pour un voyage par luy fait de ceste ville de Rouen en la ville d'Abbeville pour faire venir Hennequin et Gérard, tailleurs d'ymages, pour faire les ymages des bouts des chaeres, 26 sous ».

46. ADSM, G. 7654 et *Statuts de la confrérie des Trespasés*, 1475 (Rouen, bibliothèque, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).

l'habilité technique et la création ? Les rémunérations des différents artisans peuvent constituer un indice.

Quel coût pour la création ?

162

Les créateurs étaient-ils plus payés que les autres artisans ? Et cela est-il dû à leur statut « créatif » ? Les comparaisons sont difficiles à établir. Les comptes du chapitre sont notre source principale. Toutefois, nous avons pu observer des différences entre les rémunérations pratiquées par le chapitre, celles des fabriques paroissiales et celles de la ville ou des instances royales. En toute logique, les fabriques paroissiales ayant un budget plus réduit que celui du chapitre cathédral, les prix des œuvres d'art et des rémunérations sont inférieurs à ceux pratiqués par le chapitre, les artisans employés semblent aussi moins réputés et donc moins chers. Ainsi la fabrique de la paroisse Saint-Nicolas-le-Pointeur paie 40 sous à Besoclie en 1445-1446 « pour avoir fait faire par Besoclie 4 ystoires contre les murs du cueur, c'est assavoir Saint Piere, Saint Andrieu, Saint Jehan l'Évangéliste, Saint Jacques »⁴⁷, alors qu'une production équivalente pour le chapitre cathédral réalisée par Paul Mosselemen de « quatre [images] c'est assavoir Saint Romain, Saint Jean levangelsit, Saint Jacque le Mineur et Saint Pierre »⁴⁸ est rétribuée en 1461-1462, 4 livres soit 80 sous. La rémunération se trouve ainsi doublée pour un travail qui semble ici équivalent, cependant les vingt années qui séparent ces deux commandes pourraient constituer une seconde explication à cette augmentation. Des différences sont également observées entre le chapitre et la municipalité. Ainsi Paul Mosselemen, ymaginier de son état, travaille pour le chapitre cathédral où il sculpte notamment plusieurs « ymages de pierre » dont une Notre-Dame de 3 pieds de long, un saint romain, et deux archevêques de Rouen de 1 pied de long. Il est payé 18 livres pour ce travail en novembre 1468⁴⁹. Quelques années auparavant, au printemps 1460, sa rémunération pour avoir honoré une commande similaire provenant de la municipalité⁵⁰ était d'un total de 20 livres tournois, soit 4 livres pièces. Une somme conséquente qui s'explique peut-être par la taille des statues⁵¹.

Il est séduisant d'imaginer une rémunération en fonction de la réputation artistique et du savoir-faire de chaque créateur. Sur les seuls comptes des

47. ADSM, G. 7323.

48. ADSM, G. 2496, fol. 63 v^o.

49. ADSM, G. 2503, fol. 130 r^o.

50. Il s'agissait de réaliser cinq images de pierre de trois pieds de haut pour la fontaine du massacre : Notre-Dame et son enfant, Saint Mellon, Saint Romain, Saint Nicaise et Saint Ouen.

51. ADSM, 3E1/ANC/A8.

années 1461-1462⁵² et 1462-1463⁵³, nous observons une différence de traitement entre François Trubert et Paul Mosselemen, tout deux ymagiers travaillant sur les chaires. Les œuvres qu'ils réalisent sont de mêmes tailles et représentent des figures bibliques équivalentes : les 16 et 17 avril 1462, François Trubert reçoit 25 sous pour un saint Augustin quand Paul Mosselemen reçoit « 20 sous pour chacun ymage »⁵⁴. Cette différence de traitement (observée dans tous les comptes où sont mentionnés les deux hommes) peut s'expliquer par une différence de technique et de réputation. En effet, 1457-1458⁵⁵, Paul Mosselemen est déjà payé 20 sous par image⁵⁶ tandis que le sculpteur flamand Laurent Isbre est, lui, payé 35 sous pour la réalisation de motifs végétaux participant à la décoration des chaires⁵⁷.

Les relevés de salaires effectués par Philippe Lardin permettent d'effectuer des comparaisons⁵⁸ sur les rémunérations en fonction des métiers. En 1457-1458, un maître maçon est payé 5 sous 6 deniers la journée, un simple maçon 4 sous 6 deniers et un homme de bras 2 sous 6 deniers⁵⁹. Philippe Lardin relève des salaires journaliers de 4 sous 6 deniers pour les plâtriers et les plombiers, de 5 sous pour les couvreurs et les charpentiers. Les tailleurs d'images, rétribués 5 sous par jour comme le montrent les contrats de Jehenne Liehart⁶⁰ et Paul Mosselemen⁶¹ dans les mêmes comptes, font donc partie des artisans les mieux rémunérés. Notons, concernant Jehenne Liehart, que la rémunération varie en fonction du travail effectué : il est payé 4 sous 6 deniers « pour deux roses à espis et branches » et 5 sous quand il s'agit d'œuvre figurée « pour ung image de notre prophete »⁶².

Les tailleurs d'images sont, de plus, payés à la pièce, ce qui s'avère plus ou moins avantageux en fonction du temps passé et du nombre de commandes. Ainsi en 1462, François Trubert réalise sept statues représentant les sept vertus

52. ADSM, G. 2196.

53. ADSM, G. 2197.

54. Au nombre de quatre : Saint Philippe, Saint Jean L'évangéliste, Saint Jacques le mineur et Saint Pierre. ADSM, G. 2196, fol. 33 v°.

55. ADSM, G. 2492.

56. ADSM, G. 2492, fol. 32 v° : « A Paoul Mosselemen pour avoir fait 2 ymages pour servir à la dite œuvre des chaires, 40 sous ».

57. ADSM, G. 2492, fol. 28 v° : « Laurent Isbre, flament, pour avoir œuvré un couple de branches et 6 espis de feuilles de choux et de cardons au prix de 35 sous le couple garnis ». Même rémunération pour un travail semblable aux folios 29, 30 et 31.

58. Philippe Lardin, « Le niveau de vie des ouvriers du bâtiment en Normandie orientale dans la seconde moitié du xv^e siècle », dans Jean-Pierre Sosson (dir.), *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1999, p. 141-173.

59. ADSM, G. 2492, fol. 18 v°.

60. ADSM, G. 2492, fol. 30 v° et 31 r°.

61. ADSM, G. 2492.

62. ADSM, G. 2492 et ADSM, G. 2496, fol. 57 r°.

pour un prix total de 175 sous, soit 25 sous par pièce. Il est payé à la réception de la première – la Force – le 19 mai 1462⁶³ et reçoit ses derniers sous à la remise de la septième vertu – la Charité – le 4 juillet 1462⁶⁴. Il aura donc consacré à ses sept statues un peu plus de 47 jours puisque nous avons la date de rendu de la première et non la date de son commencement. En nous appuyant sur les jours ouvrables du chantier de la cathédrale calculés par Philippe Lardin⁶⁵, nous pouvons estimer que François Trubert travaille 30 jours, soit 5 jours pour réaliser chaque sculpture. Son salaire quotidien est donc de 5 sous⁶⁶, somme qui est comparable aux salaires des autres imagiers. Certains créateurs ont pourtant un salaire plus élevé comme on peut le voir avec Guérard Louf dont la réputation semble importante. En effet, le 12 avril il reçoit 37 sous, 6 deniers sous la forme d'un lion d'or⁶⁷. Cette somme correspond au travail qu'il a effectué pour la fabrique de Notre-Dame, à savoir : « une table hystoriée pour mettre au contreautel de la chapelle Notre-Dame » ; or le compte précise qu'il y a « vaqué 5 jours »⁶⁸. Il est donc rémunéré pour ce travail 7 sous, 6 deniers par jour, ce qui est un salaire très au-dessus de celui des autres corps de métier œuvrant pour la fabrique. Nous pouvons voir dans ce prix élevé une reconnaissance de ses qualités artistiques.

Toutefois cette approche peut être trompeuse, car les imagiers ou les peintres sont amenés à fournir la matière première. Ainsi Jehan Audis achète de vieilles pierres au chapitre pour 40 sous en 1457⁶⁹. À l'inverse, dans certains cas, ce sont les commanditaires qui se chargent de l'achat des matériaux, comme en 1467-

63. ADSM, G. 2496, fol. 65 r^o, le 1^{er} juin François Trubert est payé 25 sous pour la Prudence (fol. 66 r^o), le 10 juin il rend la Tempérance et la Justice pour une somme de 50 sous (fol. 66 v^o), le 19 juin il reçoit 25 sous pour la Foi (fol. 67 r^o) et le 26 juin 25 sous pour l'Espérance (fol. 67 v^o).

64. *Ibid.*, fol. 68 r^o.

65. Philippe Lardin, « Le niveau de vie des ouvriers du bâtiment en Normandie orientale dans la seconde moitié du xv^e siècle », *op. cit.*, p. 172, tableaux V et VI. Philippe Lardin donne une moyenne de 240 jours ouvrables par an pour la période qui nous concerne soit 4,5 jours ouvrés par semaine. Les 47 jours ouvrés correspondent à 6,7 semaines. François Trubert travaille donc 30,2 jours sur les 47.

66. Nous avons choisi d'exclure les 25 sous correspondant à la première statue, car nous ne savons pas combien de temps il y a passé.

67. Le lion d'or est une monnaie d'or bourguignonne. Plusieurs ordonnances royales de la seconde moitié du xv^e siècle autorisent son usage et fixent son cours (32 sous 6 deniers en 1453-1456, 36 sous en 1473) d'après Marc Bompaire et Françoise Dumas, *Numismatique médiévale. Monnaies et documents d'origine française*, Turnhout, Brepols, 2000, vol. 7, p. 644. Merci à Thibaut Cardon pour son aide numismatique sur ce point.

68. ADSM, G. 2501, 1465-1466, fol. 102 v^o.

69. ADSM, G. 2492, fol. 23 r^o. Le coût de la matière première fait donc très souvent partie du prix de l'œuvre. Des modifications de prix peuvent donc avoir lieu en fonction de la quantité de matière utilisée, surtout si cette matière est précieuse. Ainsi, Louis, Duc d'Aquitaine et Dauphin viennois, commande pour la cathédrale lors de son passage à Rouen une statue de Notre-Dame pesant 200 marcs. En 1410, l'œuvre est terminée, elle est pesée et on constate qu'elle pèse 207 marcs 6 onces et demie. Les chanoines payent alors la différence à l'orfèvre (292 livres), ADSM, G. 4421.

1468 où la fabrique Notre-Dame achète des couleurs pour 2 sous 11 deniers : « deux livres d'ocre et quart de ynde pour emploier⁷⁰ ».

Les autres professions « créatives » ont des rémunérations fluctuantes : les orfèvres ont globalement des rémunérations plus élevées, mais cela est sans doute dû aux prix des matériaux qu'ils travaillent (et fournissent souvent), les verriers sont dans le même cas de figure. Les écrivains et enlumineurs semblent payés à la quantité. De fait, il apparaît qu'à la fin du xv^e siècle, les brevets⁷¹ sont rémunérés 2 deniers pièce. Les écrivains ou les prêtres (c'est le cas de Guillebert Pouchet) qui en ont la charge en font plusieurs centaines à la fois, ce qui leur fait une rémunération d'environ 5 à 6 livres. Les livres profanes de petites dimensions sont beaucoup moins bien payés puisque les trois exemples⁷² que nous avons montrés des rémunérations entre 1 et 3 livres l'ouvrage. Par ailleurs, comme le montrent les comptes de fabrique de la paroisse Saint-Nicolas, le métier d'enlumineur est bien distinct de celui de « copieur » ou d'écrivain ; il est ainsi précisé que Jehan Coquet est payé d'une part « pour avoir escript de neuf la feste Notre-Dame des Neiges, l'ystore de saint Francoys⁷³ », d'autre part pour avoir « enluminé [...] de 2 pointz fleuries⁷⁴ ». La rémunération des organistes est moins importante et doit s'entendre comme des revenus complémentaires. L'étude des gages des organistes permet de constater des différences de paiement entre l'organiste de la cathédrale et les organistes des paroisses, moins rémunérés. Les gages de l'organiste de la cathédrale sont de 10 livres par an pour la seconde moitié du xv^e siècle. Ceux des organistes des paroisses sont autour de 6 livres par an, mais peuvent dans certains cas osciller entre 1 et 3 livres par an. Le paiement

70. ADSM, G. 2503, fol. 8 r^o, on trouve aussi au fol. 9 r^o, la mention d'achat de « quarts de ynde fin pour servir » au prix de 15 deniers. L'ynde (ou inde) provient de l'indigo et donne une couleur bleu foncé. Ch. de Beaufort mentionne dans son inventaire une commande semblable en 1468-1469 : « 6 livres d'ocre rouge, 2 onces d'orpin, 2 onces d'ynde fin », ADSM, G. 2505. L'orpin est du sulfate d'arsenic ce qui donne du jaune. Voir aussi Philippe Lardin, *Les Chantiers du bâtiment en Normandie, op. cit.*, p. 622-624.

71. « Brevets » est le terme employé dans les comptes de la série G. Ce terme ne recouvre pas la définition diplomatique du terme brevet comme pièce écrite émanant de la chancellerie royale ou de notaires. Aussi nous appuierons nous sur la définition qui considère ce type d'écrit à la fois comme une pièce écrite à caractère officiel et un acte délivré par une autorité. Voir *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015, s. v. « Brevet » [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 20 juin 2019].

72. ADSM, G. 2919, écriture de la légende de Notre-Dame pour 1 livre, ADSM, G. 2917, écriture d'un livre sur les coutumes de la vicomté de l'eau pour le prix de 3 livres, ADSM, 3E1/ANC/A8, 2 juin 1457 pour l'écriture du livre de la Boucachardière.

73. ADSM, G. 7324.

74. ADSM, G. 7324. Pierre Coquet travaille probablement dans les métiers du livre. En effet, on trouve également dans la seconde moitié du xv^e siècle un Robin Coquet dont le métier est « libratier » (ADSM, G.52). Les points fleuris semblent désigner la réalisation d'un encadrement ou de fioritures composés de motifs floraux. On constate la même division du travail à la côte G. 2917 où l'écrivain est Pierre de la Mare, et l'enlumineur un parent, Richard de la Mare, qui reçoit 4 livres pour ce travail.

à la journée des organistes oscille entre 5 et 7 sous, montant qui devait dépendre du moment de l'année, mais aussi des qualités de ceux-ci. Il est très proche des rémunérations à la journée des tailleurs d'images.

Si les créateurs semblent avoir un léger avantage en termes de rémunération par rapport aux autres métiers, notamment ceux du bâtiment, celle-ci ne devait pas toujours être adaptée au coût de la vie ou au train de vie que menaient artistes et artisans. En effet, nous trouvons des mentions de difficultés financières pour les individus travaillant pour le chapitre. Le 18 septembre 1480, les biens de Jean Soudain, peintre souvent sollicité par les chanoines, sont saisis dans sa maison de la paroisse Saint-Laurent, au coin de la rue des Écoles-de-Grammaire⁷⁵. Nous savons aussi que la veuve de Paul Mosselemen, tailleur d'images très actif dans la décoration des chaires et de la cathédrale, rencontre d'importantes difficultés à la suite du décès de son mari. Les comptes du chapitre la qualifient comme n'ayant guère de bien et charge de famille⁷⁶, les membres du chapitre lui font grâce des arriérés de loyer de leur hôtel (60 sous). En réalité, cette somme est défalquée du salaire que le chapitre devait encore à Paul Mosselemen⁷⁷.

166

Tous les créateurs ne finissaient pas misérables. Ainsi Guérard Louf, artiste hollandais, natif d'Utrecht, s'installe à Rouen à une date inconnue et fait prospérer ses activités⁷⁸. Ces dernières sont si bonnes qu'il lègue de nombreux biens immobiliers à des paroisses dans son testament le 31 décembre 1478⁷⁹. Il fonde par ailleurs une confrérie, celle des Trépassés, en 1475 dont nous conservons les statuts où il est représenté de façon bourgeoise⁸⁰. C'est aussi une des rares représentations des créateurs mentionnés dans les sources qui nous soit parvenue (Fig. 14).

Le lexique utilisé pour désigner les créateurs, la réputation sur laquelle on les fait venir de loin et leurs rémunérations tendent à montrer que les capacités créatrices de certains individus étaient identifiées et reconnues. Que produisaient-ils et dans quelles conditions ?

75. ADSM G. 4359.

76. ADSM, G. 2504, fol. 24 r° : elle obtient un délai de paiement du fait de ses charges de famille « À la veuve dudit Paoul pour la grant charge de filles à marier et d'enfants ».

77. ADSM, G. 2504, fol. 32 r° et fol. 32 v° : « Nulle recepte doibt icy estre faicte pour ce que la femme dudit deffunct [Paul Mosselmen] admé que lesdits 60 sous fussent defalquez sur certains ouvrages d'ymages que son mary avoit fait pour les chaires ».

78. Notamment, ADSM, G. 2501 et G. 7654.

79. ADSM 2E1/203, 31 décembre 1478.

80. *Statuts de la confrérie des Trépassés*, 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).



Fig. 14. Le peintre Guérard Louf représenté en prière (à droite) dans le livre des *Statuts de la confrérie des Trépassés* fondée en 1475 (Rouen, bibliothèque municipale)

Créer en ville au Moyen Âge

168

Les mentions dont nous disposons sur les conditions de création sont éparées, elles nous renseignent toutefois sur l'environnement dans lequel elle s'exerçait. Un atelier est nécessaire à tout type de production, qu'elle soit artisanale ou artistique⁸¹. En cas d'œuvres volumineuses, l'idéal est que l'atelier soit situé à proximité de l'église ou de la cathédrale. Cette proximité géographique se justifie par des raisons pratiques et matérielles : nécessité de faire des mesures ou de vérifier des emplacements, taille imposante des chaires. Le chapitre cathédral de Rouen prend bien en considération ces difficultés pour la construction des chaires puisqu'il loue dès 1451 un atelier à l'Hôtel du Haut Doyen à proximité de la cathédrale pour le travail et le logement des artisans⁸². Le peintre Hans Voissel, très présent dans les comptes, paie entre 12 et 10 livres par an pour « un louage au bout devers le neuf-marchié⁸³ ». Si rien n'est précisé sur l'utilisation de ce louage qui est sûrement son habitation et son atelier, le fait qu'il soit locataire du chapitre souligne le soin qu'avait celui-ci à loger ses ouvriers ou les gens qui travaillaient fréquemment pour lui. Gillet Lespre, enlumineur, a bénéficié d'une remise sur le prix du louage de son échoppe en 1479-1480 à la suite des importantes nuisances occasionnées par l'édification d'un bâtiment pour les enfants de chœur : « de ce qu'il n'avoit peu besongnier de son mestier pour l'édifice que l'en faisoit pour les enffans du ceur ». On peut imaginer que ces travaux le lésaient dans son travail tant pour la concentration que pour la vente, son échoppe étant moins accessible⁸⁴.

Les métiers artistiques ont aussi des « impératifs techniques », ceux-ci sont visibles dans l'accord passé en mars 1427 entre les trésoriers de la fabrique de Saint-Nicolas et Étienne Guiot, « peinteur » de son état. Celui-ci s'est fait construire une maison le long du cimetière, les trésoriers l'autorisent à étendre par la fenêtre ses œuvres pour qu'elles sèchent : « En tant que est la fenestre englesque, qui est au hault estage, lequel sert de nécessité au dit Guiot pour faire

81. Danièle Alexandre-Bidon et Monique Closson, « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle », dans Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, op. cit., p. 557-575. Cet article offre une autre approche des conditions de création, puisqu'il se fonde sur l'analyse des sources iconographiques.

82. « Les ouvriers des chaires de l'église viennent besogner en icelle [...] auront les chambres tant haut que bas de devers le puit pour y coucher », ADSM, G. 2134, fol. 28.

83. ADSM, G. 2492, G. 2497, ses héritiers seront encore mentionnés pour ce louage en 1475-1476 (G. 2506).

84. ADSM, G. 3029.

sécher les peintures et œuvres de son mestier, comme bannières, panon et telles choses, elle demourra en tel édifice comme elle est⁸⁵».

Notons qu'il existe un espace intermédiaire entre l'atelier et le lieu d'accroche de l'œuvre, un espace d'exposition. En novembre 1459, le chapitre donne la permission à des peintres et des compositeurs d'images d'exposer leurs peintures et images, pourvu qu'elles soient décentes dans l'*ambulatorium* du chapitre⁸⁶. Les créateurs pouvaient donc disposer occasionnellement – si ce n'est exceptionnellement – d'un espace pour se faire connaître à travers la présentation de leurs œuvres. En janvier 1466, Guérard Louf, paie 16 sous, 10 deniers au chapitre qui l'a autorisé à exposer ses tableaux dans l'église : « pour avoir estallé en l'église ymages de couleurs en tables et aultrement⁸⁷ ». Ce type de pratique reste peu documenté, aussi cette mention suscite-t-elle des questions quant au but de cette « exposition personnelle » : qu'exposait Guérard Louf ? Pour quel public ? S'agissait-il de vendre des œuvres ? Le caractère laconique des registres de comptes ne permet pas d'en savoir plus.

Un grand nombre d'œuvres était des commandes, le créateur devait donc s'assurer que le résultat final plaise au commanditaire. Les œuvres créées résultaient ainsi d'un mélange entre modèles imposés et créativité personnelle. L'usage préalable des patrons ou dessins pour les œuvres de commande témoigne du contrôle des productions artistiques par les commanditaires. Cette méthode est utilisée par plusieurs corps de métier. On en trouve par exemple trace à Rouen en 1466-1467, année où le patron à l'échelle réelle de la cloche et de son décor est envoyé au cardinal Guillaume d'Estouteville⁸⁸. En cas de nécessité, on pouvait faire appel à un spécialiste du dessin et de la figuration tel qu'un peintre. C'est le cas en 1467-1468 où le chapitre fait appel à un peintre pour faire le patron dessiné des chaires : « Hanse Boisel peintre pour avoir fait ung patron auquel sont plusieurs hystoires pour servir aux très haut dossiers et accoulteures deladite chaire, pour ce payé 47 sous 3 deniers⁸⁹ ». Notons que l'inspiration pouvait venir du ciel, le 11 septembre 1470, le chapitre décide d'organiser une procession pour le lendemain, accompagnée par le chant du *Veni creator*.

85. ADSM, G. 7366. L'acte précise qu'Étienne Guiot n'est pas autorisé à utiliser la fenêtre donnant sur le cimetière pour d'autres usages comme rentrer du bois ou du foin afin de ne pas « nuire à icellui cimetière ».

86. ADSM, G. 2135.

87. ADSM, G. 2501, fol. 27 r^o. Le compte précise même que la somme a été payée avec « une maille au chat » (une pièce).

88. ADSM, G. 64. « Pour ung drap de toile où a esté paint la grandeur et façon de la dicte cloche pour envoyer à Monseigneur tant pour le drap que pour la peinture, 37 sols, 6 deniers ». Il s'agit de la cloche de la cathédrale. Le processus sera répété à plusieurs reprises voir ADSM, G. 2102, G. 64, G. 2144 et G. 2501.

89. ADSM, G. 2503, fol. 18 v^o. Il s'agit dans ce cas de faire faire un dessin précis des motifs souhaités qui seront reproduits par les tailleurs d'image.

Le choix du chant ne doit rien au hasard puisque le but de cette procession chantée est de trouver l'inspiration pour la composition (le modèle?) de la deuxième cloche de l'église voulue par le Cardinal d'Estouteville⁹⁰.

Soulignons que le créateur n'était pas seul dans son atelier, il était sûrement accompagné d'apprentis et d'aides, même s'ils ne sont pas mentionnés explicitement dans les sources. Les comptes de l'archevêque de Rouen font état d'un paiement de 29 livres, 6 sous au peintre Jehan Soudain pour la réalisation d'un Christ en majesté en 1476, or celui-ci a été aidé puisque le trésorier verse également 3 sous, 6 deniers « pour les serviteurs audit Soudain⁹¹ ». Le créateur pouvait exposer son travail, mais le plus souvent il vivait d'œuvres de commande, nécessitant la réalisation préalable de patrons afin que le commanditaire se rende compte du résultat final.

Les œuvres créées

170

Les sources choisies expliquent que la quasi-totalité des œuvres mentionnées sont des œuvres religieuses. Elles sont toutefois l'objet d'un long processus de choix. La condition première pour que les créations soient acceptées par l'Église est la décence. Ainsi le 21 janvier 1473, des chanoines sont désignés par le chapitre pour examiner les tableaux posés ou à poser dans l'église⁹². Ils sont alors soumis à un examen minutieux. Le 21 avril 1468, un commissaire est nommé par les mêmes chanoines pour faire peindre une toile à accrocher à proximité de la chaire du chapitre et dont le sujet, une Transfiguration, sera décidé en délibération⁹³ le 11 mai 1468. On peut supposer que la nomination du commissaire vise à ce que l'œuvre réalisée soit décente et conforme aux volontés du chapitre. En effet, le cas de figure se représente en juillet 1477, on soumet à l'examen de deux chanoines un tableau composé en l'honneur de la Vierge immaculée par maître Pierre le Rich⁹⁴. De fait, les œuvres placées dans l'espace religieux sont strictement contrôlées et leur placement nécessite autorisation. Le 8 mars 1477, la confrérie Notre-Dame du jardin est autorisée à mettre une image de l'Annonciation de la Sainte Vierge dans la chapelle⁹⁵. De même, le 13 septembre 1479, le chapitre permet à Laurent Sureau⁹⁶ de

90. ADSM, G. 2138, fol. 143 r^o.

91. ADSM, G. 71.

92. ADSM, G. 2139, fol. 10 r^o.

93. ADSM, G. 2137, non folioté, le commissaire est bien nommé avant le choix de l'œuvre : le compte est par ordre chronologique. On peut supposer que le commissaire doit s'occuper de trouver un artisan qui leur fera des propositions d'œuvres parmi lesquelles on choisira.

94. ADSM, G. 2140, fol. 219 r^o.

95. ADSM, G. 2140.

96. Laurent Sureau est un des chanoines de la cathédrale. Il rédige son testament en 1476 et meurt en 1479.

placer dans la chapelle des Innocents une grande image de saint Laurent⁹⁷. D'autres créations sont jugées indécentes et sont remplacées ou interdites. En 1480-1482, Guillaume Auber, chanoine, annonce l'intention du chapitre de remplacer, aux frais de la succession de Philippe de la Rose, le vase ou reliquaire en argent dans lequel on mettait les hosties lors de la procession des Rameaux, par une œuvre plus convenable⁹⁸. Le 24 mars 1485, le chapitre, invoquant le désordre et les contestations possibles, interdit à la confrérie Notre-Dame du Jardin d'organiser une rencontre de compositeurs de ballades et de palinods en l'honneur de la Sainte-Vierge même si celle-ci devait se dérouler dans la chapelle à une heure de l'après-midi⁹⁹. Cette mention nous permet de surcroît de voir que de tels concours existaient et qu'ils semblaient réunir des poètes de toutes sortes (professionnels ou non).

Les imagiers et les peintres rencontrés dans le cadre de cette étude réalisent essentiellement des œuvres figurées religieuses ainsi que le montrent les graphiques (Fig. 15 et 16). Ces graphiques ont été établis à l'aide des mentions d'œuvres, relevées dans l'inventaire de la série G, et de celles trouvées lors de nos consultations de registre. Nous avons choisi de ne pas comptabiliser les mentions de décorations florales effectuées pour les chaires, car leur grand nombre dû à une commande importante sur une longue période faussait la compréhension des résultats. Il ressort de ce relevé que la majeure partie des œuvres mentionnées sont des représentations, surtout de la Vierge Marie et des saints.

Cette tendance est aussi constatée par Yves Bottineau-Fuchs qui souligne dans son ouvrage l'importance de la représentation des saints et de la Vierge Marie à la fin du Moyen Âge¹⁰⁰. La production de personnages figurés restant au demeurant très codifiée, il est probable que le talent du créateur s'exprimait alors dans les variations par rapport au modèle et dans la finesse d'exécution. Peu d'éléments nous renseignent sur l'aspect des œuvres produites ; en effet, les descriptions en sont plus ou moins précises. Le contrat passé en 1463 entre la ville et Jean Soudain, peintre, pour les « escussons » de la porte du Pont de Normandie et de la ville détaille ce qu'il doit peindre et notamment un couronnement de la Vierge :

un couronnement don le Dieu est vestu de peinture de rouge esmoullu d'or et la robe [...] a bordere de fil d'or et couverte d'or aussi (...) La vierge Marie vestue d'un mantel d'azur estincellé d'or et ordonné bien et a aussi deux angles

97. ADSM, G. 2140.

98. Le vase est remplacé par une œuvre « *multo melioravi et honorabilius* », ADSM, G. 2141 fol. 22^{ro} et fol. 33^{vo}. Philippe de la Rose est chanoine de la cathédrale de Rouen.

99. ADSM, G. 2143.

100. Yves Bottineau-Fuchs, *Peindre en France au xv^e siècle*, op. cit., p. 35-44.

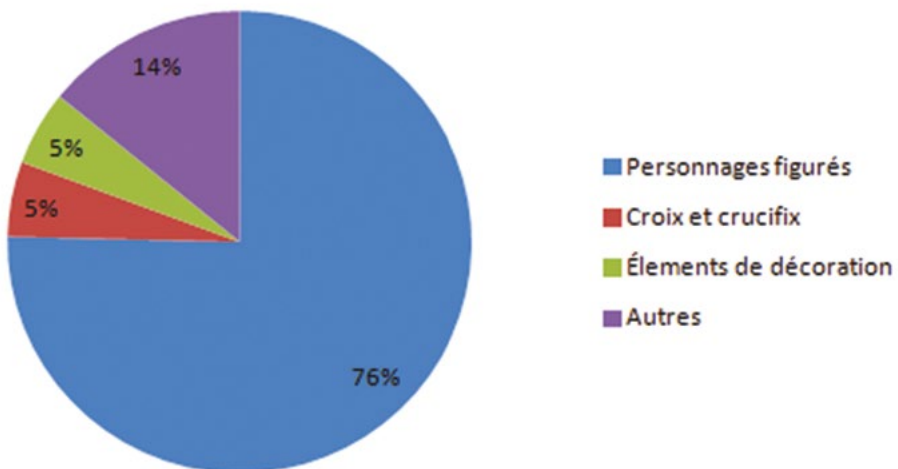


Fig. 15. Répartition des différentes mentions d'œuvres présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)

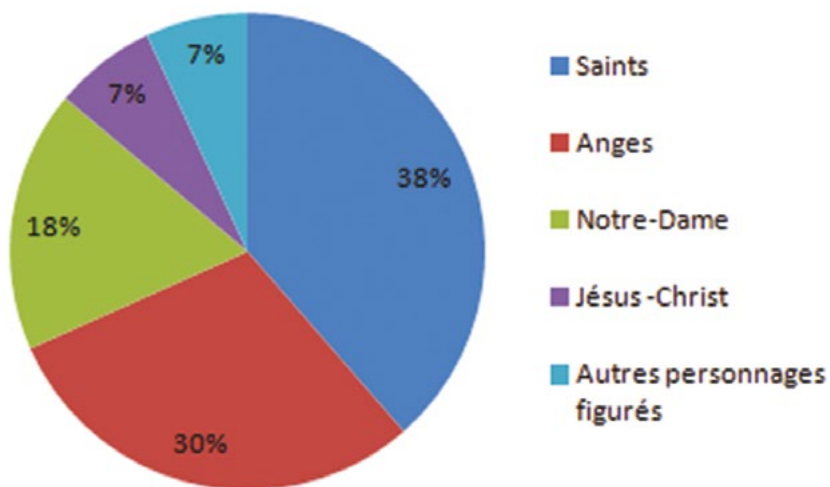


Fig. 16. Répartition des œuvres figurées présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)

[anges] vestuz de vestements (...) et y a découvrir le dossier d'un drappes paint
paullu a blanc et rouge¹⁰¹.

Les mentions présentes dans les comptes sont plus succinctes. En 1465-1466, Hance Voisel peint un crucifix décrit de cette manière : « Item estofflé ung crucifix de boys en carnacion et la croix peinte de vert pour servir le Vendredy Saint, pour ce, 30 sous¹⁰² ».

Outre de grands tableaux, tel le Christ en majesté peint en 1475-1476 par Jean Soudain : « Une majesté grande en la court où l'on plaide sur la chaire au juge, ainsi qu'il peult apparoir à la veoir et avecques ce aux deux costés les armes de Monseigneur »¹⁰³, les peintres s'occupent également des détails, comme les visages de diverses pièces sculptées : statues en pierre ou en albâtre comme Jean Cotain : « tant pour sa paine d'avoir paint les visages des ymages de Notre-Dame estant sur le grant autel de l'église et aussy pour avoir paint l'image d'allesbastre estant sous le crucifix de la dicte église¹⁰⁴ » ou des tissus (d'où le terme « estofflé » cité ci-dessus). Ils sont également amenés à peindre des œuvres sur des sujets et des supports très divers. De nombreux peintres sont mentionnés pour peindre – le plus souvent dorer – des objets de l'église comme les tuyaux de l'orgue¹⁰⁵, des chandeliers¹⁰⁶, des lutrins¹⁰⁷ ou même les piliers du chœur ainsi que des ornements liturgiques. Dans ce cas, ils peignent des figures ou des histoires (des scènes de la vie d'un personnage) sur des bannières¹⁰⁸, des couvre-chefs¹⁰⁹ ou même des écussons de bougeoirs¹¹⁰. Plus étrange, les peintres peuvent être amenés à faire des « mitres pour les hérétiques condamnés »¹¹¹, des enseignes d'hôtel¹¹² ou des dessins de sépultures. Ces dernières étaient souvent réalisées

101. ADSM, 3 EA/ANC/142, anciennement archives municipales, tiroir 142, cité par Philippe Lardin, *Les chantiers du bâtiment en Normandie, op. cit.*, p. 630.

102. ADSM, G. 2501, fol. 113 r°. Cette œuvre appartient à une série de commandes plus vaste.

103. ADSM, G. 71, Jean Soudain reçoit pour ce travail « 16 escus d'or qui vallent 26 livres 9 sous ».

104. ADSM, G. 2509, 1478-1479, Jean Cotain est payé 6 sous pour ce travail.

105. ADSM, G. 7325.

106. ADSM, G. 7164

107. *Ibid.*

108. ADSM, G. 2508 et G. 7164.

109. ADSM, G. 7323. Il s'agit de la peinture d'un couvre-chef avec deux histoires fait par Jehan le Moyné pour 15 sous en 1445-1446.

110. ADSM, G. 60 (1462-1463), Jehan Le Moine reçoit 7 sous 6 deniers pour avoir peint quatre écussons pour mettre sur les bougeoirs aux armes de l'archevêque.

111. ADSM, G. 179. On trouve au musée du Prado à Madrid une représentation de ces mitres peintes pour les hérétiques dans le tableau de Pedro Berruguete (1445/50-1503) intitulé *Saint Dominique de Guzmán présidant un autodafé*, peint entre 1493 et 1499. En bas à droite du tableau deux hérétiques portant des chapeaux peints sont conduits au bûcher.

112. Jean Soudain reçoit 6 sous « pour avoir peint ung tableau auquel est figuré l'enseigne du cornet d'argent » en 1449, ADSM, G. 4337, fol. 14 r°.

par des maçons¹¹³ ou par les tailleurs en images en complément de leurs activités de sculptures, à noter que les tailleurs d'images sculptaient aussi les gargouilles comme Pierre Lemaire en 1406-1407¹¹⁴.

Il est difficile à partir de ces maigres informations d'attribuer des œuvres à des artistes. Caroline Blondeau¹¹⁵, en couplant l'étude des documents archivistiques et l'analyse stylistique des œuvres conservées, a pu attribuer certains vitraux rouennais à la famille des Barbe. Malheureusement, la grande majorité des œuvres des imagiers et des peintres ont aujourd'hui disparu, rendant impossible toute attribution¹¹⁶.

174

Pour conclure, si on ne trouve jamais les mots de création, de créature ou de créateur dans nos sources, la pratique semble établie. Les artisans créateurs sont parfois des hommes renommés, pouvant faire fortune – à l'image de Guérard Louf – et qui selon leur habilité sont sollicités pour de nombreux chantiers. L'Église joue un rôle important dans la création en tant que commanditaire et employeur, toutefois cette prépondérance est aussi due à la nature des sources utilisées. Il ressort de cette étude qu'il existe des créateurs, artistes ou artisans, qui ont un savoir-faire valorisé et reconnu quant à la production – création – d'images. Nous pouvons le constater dans les comptes où nous retrouvons très souvent les mêmes noms (Jehan Soudain, Paul Mosselemen entre autres). Certes d'autres logiques que la valeur artistique, comme l'appartenance à un réseau ou encore la proximité géographique sont sûrement à l'œuvre, mais nous ne pouvons les percevoir dans les sources. Celles-ci nous ont aussi permis de mettre en avant les conditions de la création : les œuvres de commande sont le fruit d'un long processus et l'artiste est à plusieurs reprises soumis au contrôle des décisionnaires. Les mentions de commissaires, d'examen des tableaux, la volonté de s'assurer que la décence est respectée montrent bien que la création était très encadrée. Aussi reste-t-il encore beaucoup à étudier du beau métier « d'imaginier » qui est pour l'historien puissamment évocateur d'un monde de création.

113. Comme Maître Pierre Le Sinière, « machon » (maçon) qui fait « ung pourtraut de la sépulture que Monseigneur a ordonné de luy estre faicte en la nef de son église de Rouen, ADSM, G. 70, 1474-1475.

114. ADSM, G. 2481.

115. Caroline Blondeau, *Le Vitrail à Rouen, 1450-1530, op. cit.*

116. Une tentative ancienne de recollement a été faite par Maurice Allinne, « Notes archéologiques. Saint Michel terrassant le démon, groupe sculpté de la cathédrale de Rouen, œuvre du sculpteur Jehan Audis (xv^e) », dans *Bulletin de la société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1934*, Rouen, Imp. Lainé, p. 349-352.

QUATRIÈME PARTIE

Pratiques de la création

EFFORT, VITESSE, EFFICACE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE :
IMBRICATIONS DE LA COMPOSITION ET DE LA COPIE
CHEZ CHRISTINE DE PIZAN

Sarah Delale
Sorbonne Université

Dans sa *Somme contre les Gentils*, alors qu'il cherche à prouver que la matière première du monde ne préexistait pas à la Création, Thomas d'Aquin établit une différence entre la création divine et ce que nous appelons les créations humaines :

Ainsi, l'agent qui requiert nécessairement une matière préexistante pour exercer son action est un agent particulier. Or Dieu est agent en tant que cause universelle de l'être [...]. Et donc, pour agir, il n'a, lui, aucun besoin d'une matière préexistante¹.

Si la création divine n'a pas besoin d'une matière préexistante, elle ne constitue pas nécessairement non plus un changement ou un mouvement : « ce n'est pas par mouvement et changement que du non-être absolu on passe à l'être, mais seulement de tel non-être à tel être² ». La difficulté théologique à faire se rejoindre création divine et invention humaine réside dans le fait que la seconde correspond à un faire, à la transformation d'éléments préexistants³. Le Moyen Âge n'emploie donc pas le paradigme lexical de la création pour parler de son activité littéraire ni de sa production intellectuelle et matérielle de textes. Les verbes les plus couramment utilisés sont *faire*, *accomplir* ou encore

1. Saint Thomas d'Aquin, *Contra Gentiles. Livre deuxième*, texte de l'édition léonine, trad. Maurice Corvez et Léon-Joseph Moreau, Paris, P. Lethielleux, 1951-1961, 4 vol., t. II, 1954 : II, 16 : « *Quod Deus ex nihilo produxit res in esse* », p. 45-47. « *Agens igitur quod requirit ex necessitate materiam praeiacentem ex qua operetur, est agens particulare. Deus autem est agens sicut causa universalis essendi [...]. Igitur ipse in sua actione materiam praeiacentem non requirit* » (*ibid.*, p. 44-46).
2. *Ibid.*, II, 16, 4, p. 47. « *[N]on enim per motum et mutationem fit ens ex non ente simpliciter, sed ens hoc ex non ente hoc* » (*ibid.*, p. 46).
3. À ce propos, voir l'introduction dans ce volume, p. 19-43.

compiler⁴. On les rencontre tous chez Christine de Pizan, parfois en doublets synonymiques :

Explicit le Livre de la description et diffinition de prudence fait et compilé par Cristine de Pizan⁵.

[J]e Cristine, vostre humble servante desireuse de faire chose qui plaire vous peust, se tant valoye que faire le sceusse, ay fait et compilé ou nom de vous et pour vous singulierement cestui present livre⁶.

Cy commence la table des rubriques de cest present volume appellé le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles, V^e roy d'ycellui nom, fait et compilé par Cristine de Pizan, damoiselle, acompli le desrenier jour de novembre, l'an de grace mill. IIII^e. et quatre⁷.

178

Les écrivains insistent parfois sur le processus même de la création et le temps qu'elle inclut nécessairement. Ainsi du prologue de la *Chronique de Pise*, qui témoigne en même temps d'une solution de continuité entre le pouvoir divin et les activités littéraires, situés sur deux plans bien distincts :

Moy non habille à emprendre ne compiller chose nulle fors autant que simple et ygnorant escripvain s'i puet employer, [...] requerant au Createur de toutes creatures, sans lequel ayde nulz ne peut ne ne doit vouloir encommenchier ne parfaire chose aucune, qu'il nous doinst si bien labourer d'escrire, lire, ascouter et entendre⁸.

Le même appel à Dieu comme aide à l'achèvement du texte existe chez Christine qui écrit dans le *Charles V* : « priant Dieu omnipotent qu'i[1], à mon foible sentement, auteur de ce livre, doint vigueur et force de continuer et finer cest present volume⁹ ». C'est depuis une autre sphère, échappant au temps humain, que Dieu intervient pour favoriser l'invention humaine.

4. Ces termes sont également relevés par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2013, p. 216.

5. Christine de Pizan, *Le Livre de prudence*, London, British Library, Harley ms. 4431, *explicit* final, fol. 287 v^o.

6. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, éd. Charity Cannon Willard et Éric Hicks, Paris, Honoré Champion, 1989, dédicace à Marguerite de Guyenne, p. 3.

7. *Ead.*, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, Paris, Honoré Champion, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », t. I, 1936, t. II, 1940 : table des rubriques de la première partie, t. I, p. 1.

8. Prologue de l'auteur anonyme de la *Chronique de Pise*, Paris, BNF, ms. français 9041, fol. 5 r^o et v^o, cité dans Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, *op. cit.*, p. 117-118.

9. Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. cit., t. I, 1, 36, p. 104. On trouve la même idée dans l'*Epistre de la prison de vie humaine* : « comme dès pièce ceste present oeuvre je eusse encommenchiée, dont l'excusacion de plus tost n'avoir achevé diray en la fin, [...] m'y suis reprise en entencion de, par la Dieu grace, la traire à bonne fin » (Christine de Pizan's *Epistre de la prison de vie humaine*, éd. Angus J. Kennedy,

La création littéraire comme *ymaginacion* est donc décrite par des verbes liés à l'objet-livre, qui la présentent moins comme une activité spéculative que comme un artisanat¹⁰. Cela ne signifie pas que la conception d'une œuvre et sa réalisation restent indifférenciées dans l'esprit médiéval. Ainsi Christine, traduisant un passage du commentaire de Thomas d'Aquin sur la *Métaphysique* d'Aristote, reprend-elle la distinction que ce dernier opère entre l'artiste et l'expert : « dit Aristote : "En tant l'artiste est reputez plus sage de l'expert qu'il cognoist mieulx les raisons pour quoy il convient qu'i soit ainsi, et l'expert sens plus ne cognoit aultres causes ne mès il est ainsi"¹¹ ». Des différentes opérations artistiques, créer les matériaux nécessaires, arranger les matériaux dans une forme, et enfin connaître l'usage de l'objet créé, que ce soit une arbalète ou un navire,

la premiere si est la plus petite, car, si comme la premiere s'ordonne à la seconde, aussi la seconde s'ordonne à la desreniere, car, comme le principal maistre soit celui qui use de la chose, si comme l'arbalestier de l'arbaleste ou le marinier de la nef, en tant qu'il scet à quoy la chose est faite plus que cil qui ouvroit, [...] si s'ensuit que les architecteurs, c'est assavoir les disposeurs de l'œuvre, scevent les causes des besoignes, et que on les doit reputer les plus sages¹².

Mais peut-on, dans le processus de la production littéraire, clairement séparer les activités de l'expert qui réalise l'œuvre et celles de l'artiste qui en conçoit le plan en vue d'un usage précis ? Christine de Pizan constitue un cas intéressant d'auteur-éditeur investi dans la réalisation à la fois intellectuelle et matérielle de ses textes : nous conservons cinquante-quatre manuscrits de ses œuvres préparés sous sa supervision¹³. Chez elle, l'architecte du livre existe-t-il indépendamment de ses artisans ?

Glasgow, French Department, University of Glasgow, 1984, p. 17-18, l. 35-43). Des verbes liés au processus de création se rencontrent également dans la table générale des rubriques du *Livre de Paix*, « *encommencié* le premier jour de septembre [...] en l'an de grace mil iiii. cent et douze. Le dit livre est parti en trois parties [...]. *Acomplie* la dicte premiere partie le derrain jour de novembre et *delaissé* adont le surplus pour cause de matiere de paix deffaillie. ITEM, *recommencié* l'euvre en la ii.^e partie le iii.^e jour du mois de septembre, [...] en l'an de grace mil iiii. cent et treize », nous soulignons (*The Livre de la Paix of Christine de Pisan*, éd. Charity Cannon Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958, p. 57).

10. L'*ymaginacion* de l'auteur est identifiée dans le *Charles V* au talent d'invention de l'artisan : « tout ainsi comme [...] les brodeurs, qui font diverses divises, selon la soubtivité de leur ymaginacion, sanz faulte ne firent mie les soyes, l'or, ne les matieres, et ainsi d'aultres ouvrages, tout ainsi vrayement n'ay je mie fait toutes les matieres, de quoy le traittié de ma compilacion est composé ; il me souffist seulement que les sache appliquer à propos, si que bien puissent servir à la fin de l'ymaginacion, à laquelle je tends à perfaire » (*Ead., Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. cit., t. I, II, 21, p. 191). À ce sujet, voir aussi, dans ce volume, le chapitre d'Anne Kucab, p. 155-174.
11. *Ibid.*, t. II, III, 11, p. 35.
12. *Ibid.*, p. 35-36.
13. La notice de ces cinquante-quatre manuscrits originaux figure dans Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012.

Lorsque Christine de Pizan évoque son travail de composition littéraire, les images auxquelles elle recourt suggèrent toutes un important effort physique : ainsi de l'image de la maternité, envisagée sous le jour de l'enfantement¹⁴.

Ou temps que tu portoies les enfans en ton ventre, grant douleur a l'enfanter sentoies. Or vueil que de toy naissent nouveaulx volumes [...] lesquelz en joie et delit tu enfanteras de ta memoire, non obstant le labour et travail, lequel tout ainsi comme la femme qui a enfanté, si tost que elle ot le cry de son enfant oublie son mal, oublieras le travail du labour oyant la voix de tes volumes¹⁵.

La comparaison repose bien sur la douleur partagée du *labour*, générateur d'une grande fatigue :

180

Après ce que j'oz ediffiee a l'ayde et par le commandement des troys Dames de Vertus, c'est assavoir Rayson, Droicture et Justice, *La Cité des Dames* [...], je, comme personne travaillie de si grant labour avoir accompli et mis sus, mes membres et mon corps lasséz pour cause du long et continuel exercite estant en oyseuse et querant repos, s'apparurent a moy de rechief [...] les susdictes troys glorieuses¹⁶.

Cette évocation réaliste de la fatigue physique sur laquelle s'ouvre *Le Livre des trois vertus* a son importance puisque Christine l'a fait représenter dans l'unique miniature de chacun des deux manuscrits originaux conservés¹⁷ : l'effort est donc toujours au cœur de la naissance d'une œuvre. C'est pour essayer de comprendre la nature de cet effort que nous souhaiterions nous interroger sur la méthode de travail de Christine : comment organise-t-elle les différentes étapes de conception de ses textes ? Comment la composition d'un texte et sa création intellectuelle se différencient-elles de sa réalisation matérielle ? Les

14. Sur cette métaphore, on pourra consulter Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie : la fréquentation des livres au XIV^e siècle*, Paris, Hatier, 1993, p. 69-80 et *ead.*, « Fondements et fondations de l'écriture chez Christine de Pizan. Scènes de lecture et scènes d'incarnation », dans Margarete Zimmermann et Dina De Rentii (dir.), *The City of Scholars*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1994, p. 79-96.

15. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, éd. Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Honoré Champion, 2001, partie III, chapitre X, p. 110.

16. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, éd. cit., I, 1, p. 7. Le même détail réaliste revient à la conclusion de l'ouvrage (*ibid.*, III, [14], p. 224 : « je, Cristine, demouray, auques lassee pour la longue escripture ») et deviendra prétexte quelques années plus tard au dispositif littéraire d'un rêve encadrant : « Ainsi que je tendoye a entrer en ceste iii.^e partie du present livre, mon entendement aucques lassé de la pesanteur de la matere et labour des precedens parties, adonc surprise de somme en mon lit couchiee m'apparut en dormant par semblance une creature » (*Le Livre des fais d'armes et de chevalerie*, III, 1 [Paris, BNF, ms. fr. 603, fol. 49 r^o]).

17. Paris, BNF, ms. français 25636, fol. 2 v^o (cette miniature est disponible en ligne sur *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8531137t/f8.item>) et Boston, Public Library, ms. français med. 101, fol. 3 r^o.

manuscrits du *Livre de la mutacion de Fortune*, un récit allégorique et historique de 23 636 vers divisé en sept parties, nous serviront ici d'exemple¹⁸.

PRATIQUE : VITESSE ET EFFICACE DE LA CRÉATION

La composition de la *Mutacion de Fortune* semble avoir commencé en 1400. Elle s'est prolongée jusqu'au 8 ou 18 novembre 1404, comme le précise la rubrique liminaire des manuscrits¹⁹. Durant l'automne 1403, Christine fait réaliser sous sa supervision plusieurs copies de présentation : les manuscrits La Haye, Koninklijke bibliotheek 78 D 42 (H), Bruxelles, KBR 9508 (B), Chantilly, Condé 494 (C) et un manuscrit actuellement en mains privées, Ex-Phillipps 207 (S)²⁰. Après ces premières copies quasi contemporaines, un cinquième manuscrit est réalisé dans les premiers mois de l'année 1404 (n. s.) : Chantilly, Condé 493 (M). Les quatre premiers manuscrits, HBCS, ont été datés les uns par rapport aux autres grâce à leurs variantes textuelles : H a été mis en chantier le premier mais terminé après les trois autres, BCS ont été copiés presque simultanément et B fut achevé en premier²¹. On sait d'autre part que Christine a offert le manuscrit B au duc de Bourgogne le 1^{er} janvier 1404 (n. s.).

18. L'étude qui suit cherche à approfondir l'analyse des manuscrits de cet ouvrage menée par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., et par Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al. dans l'*Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 413-475. Nous reprenons certaines des informations données par ces ouvrages, tout en en corrigeant et en en fournissant d'autres. Les conclusions de cet article n'engagent bien sûr que leur auteur. Nous adressons toute notre reconnaissance à Olivier Delsaux et Christine Reno pour leur aide précieuse dans la consultation de certains des manuscrits étudiés ici.
19. Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », t. I-II, 1959, t. II-IV, 1966 : t. I, p. 3, « Ci commence la table des rebriches de ce present volume appellé le *Livre de la mutacion de Fortune*, fait et accompli le XVIII.^e jour de novembre, l'an de grace mil CCC et .III. ». Le manuscrit de La Haye, Koninklijke bibliotheek 78 D 42 donne la variante « le VIII.^e jour » (comme plus tard le manuscrit de Munich, Bayerisch State Bibliothek Cod. gall. 11), mais la table où paraît cette date n'est pas la première à avoir été copiée. Sur la datation de la composition de l'ouvrage, voir *ibid.*, p. IX-XI.
20. Nous reprenons les sigles assignés aux manuscrits par l'éditrice du texte, Suzanne Solente : *ibid.*, p. XCIX-CXLII.
21. Les apports de la critique sur les manuscrits de la *Mutacion de Fortune* sont difficiles à dissocier de la question des mains ayant copié les originaux de Christine. Avec d'autres textes, la *Mutacion* a permis à Christine Reno et Gilbert Ouy de reconstituer hypothétiquement le fonctionnement d'un atelier de copie propre aux œuvres de Christine, constitué de trois scribes, X (identifié à Christine), R et P. Pour ces critiques, les manuscrits HB sont tous deux de la main X (hormis la septième partie, les tables et les rubriques de H qui sont de la main R). C serait l'œuvre du scribe R (sauf les six premières tables et les rubriques allant de I, 1 à V, 4, copiées par X) et S aurait été copié par P – à l'exception de la rubrique introductive de la quatrième partie et de l'*explicit* final, transcrits par X (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 22-38). Bien que cette répartition en trois mains et l'identification de X à Christine fasse toujours très fortement débat, force est de constater que dans le cas de la *Mutacion*, les attributions de portions textuelles aux différents scribes recourent exactement des sections codicologiquement distinctes dans les manuscrits.

H fut quant à lui présenté en mars 1404 (n. s.) au duc de Berry²². Cet ouvrage, dont la composition et deux des premières copies sont datées, nous permet donc de situer dans une chronologie assez précise les différentes étapes de sa réalisation intellectuelle et matérielle.

La confection des quatre premières copies s'est faite dans l'urgence, comme l'indiquent un certain nombre d'indices textuels : des vers comportent des blancs qui n'ont jamais été complétés²³, d'importantes erreurs de copie ont pu engendrer des corrections extrêmement lourdes²⁴. La rubrication a également été réalisée dans la hâte : les chapitres comportent de nombreuses erreurs de numérotation²⁵, la concordance entre les tables et les chapitres du texte reste souvent imparfaite²⁶ et on rencontre dans le manuscrit B des reports d'encre rouge qui prouvent que les bifeuillets ont été repliés alors que les rubriques n'étaient pas encore sèches²⁷. Enfin, la décoration n'a pas été réalisée sur tous les feuillets²⁸. La mention apparaissant au bas d'un folio de B, « Ci commence .j. quayer escript en un jour trestout²⁹ », pourrait seule prouver la rapidité avec laquelle ce manuscrit fut réalisé : la transcription de huit feuillets en une journée représente « le triple de la production moyenne d'un copiste à l'époque »³⁰.

Un phénomène intéressant a été mis au jour concernant les manuscrits HB : par son écriture et sa décoration, la septième partie de B possède plus de caractéristiques communes avec les six premières parties de H qu'avec le reste du manuscrit B. Il semble qu'on ait simplement relié les derniers cahiers de H avec

22. Un colophon rédigé par le bibliothécaire du duc, Jean Flamel, figure sous la fin du texte : « Ce livre fut fait devisé et compilé par une damoiselle nommee Cristine. Et le donna a Jehan filz de roi de France duc de Berry et d'Auvergne conte etc. au mois de mars. mil.CCCC. et trois » (KB 78 D 42, La Haye, fol. 170 v^o). Le manuscrit figure également dans les comptes du duc (Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, éd. cit., t. I, p. cxxv).
23. Le vers 8615, « .V. ans fu encommenciee », présente un blanc avant « fu encommenciee » dans les manuscrits HBCSM (*ibid.*, p. 151).
24. Par exemple, sur le feuillet de B contenant la quatrième table, fol. 57 v^o, une autre table avait d'abord été copiée ; elle a été intégralement grattée, seules les formulations communes aux deux *incipit* ayant été conservées.
25. Pour un relevé de ces erreurs dans le manuscrit C, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 454. Pour celui du manuscrit S, voir *ibid.*, p. 416 et 463.
26. *Ibid.*, p. 420-422. Sur la discordance des intitulés de rubriques dans le texte et les tables, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 494-495.
27. Dans le manuscrit B, des traces d'encre rouge au fol. 165 v^o proviennent de la rubrique transcrite sur l'autre partie du bifeuillet au fol. 172 r^o ; les traces du fol. 175 v^o viennent de la rubrique figurant au fol. 180 r^o.
28. Elle manque par exemple dans les tables III à VII des manuscrits BC alors que les deux premières tables ont été décorées. Dans S, la décoration n'est réalisée dans aucune des tables, mais sa préparation n'est pas harmonisée : les première et quatrième tables présentent des préparations de pieds-de-mouche, mais pas les tables III, V, VI ou VII (la table II est perdue). Dans H, achevé après BCS, la décoration est réalisée dans les sept tables.
29. KBR 9508, Bruxelles, fol. 26 r^o (une photographie de cette annotation est disponible dans Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 436).
30. *Ibid.* Voir aussi Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 276.

le manuscrit B³¹. Cette décision résulte sans doute d'un manque de temps : B, offert le 1^{er} janvier, avait été mis en chantier après H dont le texte était complet, mais c'était le manuscrit B que Christine destinait au duc de Bourgogne. Comme en d'autres cas, Christine ne tenait peut-être pas à offrir d'abord son premier essai de mise en livre³², et des annotations propres au manuscrit B correspondent peut-être à une personnalisation de la copie pour Philippe le Hardi : les deux manuscrits n'étaient donc pas simplement interchangeables³³.

Les quatre premières copies de la *Mutacion* ne témoignent pas seulement d'une vitesse de travail : leur hétérogénéité codicologique nous permet de comprendre à quel point composition et copie d'un ouvrage de Christine étaient imbriquées lorsque les premiers exemplaires étaient en cours de réalisation.

Composition et manuscrit d'édition

On peut supposer que Christine composait linéairement ses textes. Dans le *Charles V*, elle nous apprend qu'après avoir réuni la documentation nécessaire à sa compilation, elle en a rédigé les trois parties les unes après les autres : les *explicit* des deux premières parties précisent que celles-ci furent terminées respectivement les 28 avril et 20 septembre 1404, et l'achèvement de l'ouvrage est daté du 30 novembre 1404 dans la rubrique liminaire³⁴. De même, dans la rubrique liminaire du *Livre de Paix*, l'auteur indique avoir abandonné son ouvrage le 30 novembre 1412 après en avoir terminé la première partie, puis l'avoir complété huit mois plus tard des deux parties suivantes³⁵.

On peut également supposer qu'après d'éventuels brouillons, Christine transcrivait un *exemplar* ou manuscrit d'édition complet du texte. Ce dernier servait de modèle aux copies véritablement destinées au public, les manuscrits de publication³⁶. Le manuscrit d'édition transcrit, la composition proprement

31. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 417-418 et 436.

32. Les premières copies du *Chemin de long estude* ne furent pas nécessairement les premières offertes : la deuxième copie mise en chantier, contenue dans le manuscrit de Chantilly, Condé 493, fut ajoutée à ce recueil plus d'un an après sa réalisation, sans doute en même temps que des exemplaires du *Dit de la pastoure* et de *La Mutacion de Fortune* (manuscrit M). Ces deux textes sont datés respectivement de mai et novembre 1403.

33. Sur ces annotations, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 303-306.

34. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 477 et Christine de Pisan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, op. cit., t. 1, p. 1, 104 et 244.

35. *The Livre de la Paix of Christine de Pisan*, op. cit., p. 57 (voir la citation en note [9], supra).

36. Nous reprenons la terminologie de *manuscrit d'édition* et de *publication* proposée par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit. Christine ne parle pas de l'apparence de son modèle. La citation qui s'approche le plus d'un témoignage sur le manuscrit d'édition est célèbre : « depuis l'an mil. III^cIII^{xx}. et. XIX. que je commençay jusques a cestui. III^c. et. V. ouquel encore je ne cesse, compillés en ce tendis. XV. volumes principaux

dite était donc achevée. Une telle analyse nous pousserait à croire que le 18 novembre 1403, Christine mettait un point final à la septième partie de la *Mutacion* et subséquemment à l'ensemble de son ouvrage. Que ce point final soit inscrit sur des brouillons ou sur le manuscrit d'édition, le texte était désormais prêt à être diffusé.

L'analyse des manuscrits nécessite pourtant de nuancer cette conception entièrement linéaire de la composition. Étant donné le volume textuel de la *Mutacion* (170 folios de texte dans H, 177 dans CS, 188 dans B), il semble difficile que B ait pu être entièrement copié, rubriqué, enluminé et relié entre le 18 novembre 1403 et le 1^{er} janvier 1404. De ce fait, puisqu'il est antérieur à BCS, H dut être mis en chantier avant le 18 novembre. Si l'on peut raisonnablement penser que la date du 18 novembre correspond à l'achèvement de la version du manuscrit d'édition, une partie des exemplaires de publication devait déjà être transcrite lorsque cette version fut « fait[e] et accompli[e] ».

Texte et paratexte

Dans HBCS, les cinq premières parties de la *Mutacion de Fortune* se différencient des deux dernières par l'espace laissé pour la transcription des rubriques. Cet espace est standardisé dans les cinq premières parties : hormis quelques exceptions, il est de quatre lignes de réglure dans les parties I et II et de deux lignes dans les parties III, IV et V, quelle que soit la longueur réelle des rubriques³⁷. Il en résulte de nombreuses lignes restées blanches autour des rubriques. En revanche, dans les parties VI et VII, l'espace prévu varie d'une rubrique à l'autre. Si cet espace n'est pas toujours adapté à la longueur réelle de la rubrique, un effort constant de calibrage laisse penser que, lorsque les parties VI et VII ont été copiées dans les manuscrits de publication HBCS, l'intitulé des rubriques (ou au moins une indication de leur longueur) existait

sans les autres particuliers petis dictiez, lesquelz tout ensemble contiennent environ. LXX. quaiers de grant volume » (Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 111). Le témoignage le plus précis sur le support de composition se trouve quant à lui dans la *Lamentacion Cristine de Pizan* : « tres amers plours et lermes incessables dechieent comme ruisseaux sur mon papier, si qu'il n'y a place seiche où puisse continuer l'escriture de la complainte tres douloureuse que l'abondance de mon cueur, par grant pitié de toy, veult getter hors » (Angus J. Kennedy, « La *Lamentacion sur les maux de la France* de Christine de Pisan », dans s. n., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Rennes, Institut de français, université de Haute-Bretagne, 1980, 2 vol., t. I, p. 177-185, ici p. 181).

37. Pour les espaces prévus et remplis de la première partie, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 393. Les relevés des sept parties figurent dans *id.*, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français. L'exemple des manuscrits et des manufactures autographes de Christine de Pizan*, thèse de doctorat sous la direction de Tania Van Hemelryck, Louvain-la-Neuve, université catholique de Louvain, 2010-2011, 3 vol., t. III, Annexes, § 46, p. CLXX-CLXXXVIII.

dans le modèle copié. À l’opposé, les parties I à V figuraient dans le modèle sans leur paratexte chapitral. Les rubriques, avec les tables qui proposent la liste de leurs intitulés au début de chaque partie, semblent donc avoir été le dernier élément composé de l’ouvrage.

D’autre part, les rubriques ont été copiées en plusieurs phases dans les premiers manuscrits de publication. Seul le manuscrit C a vu toutes ses rubriques copiées après la réalisation des lettrines décorées par les enlumineurs ornemanistes. Les rubriques du manuscrit H ont été transcrites après la réalisation des lettrines dans les parties I à VI, et avant les lettrines dans la partie VII. B et S présentent des cas de figure plus complexes encore : dans B, les rubriques sont transcrites après les lettrines jusqu’au fol. 138 r^o, qui correspond au chapitre 24 de la VI^e partie ; elles les précèdent ensuite. Dans S, l’ordre de réalisation change plusieurs fois au cours du manuscrit³⁸. Deux suppositions sont donc possibles : soit les cahiers ont été décorés en plusieurs étapes par l’enlumineur, soit seule une partie des rubriques était transcrite lorsque l’intégralité des cahiers a été transmise à l’enlumineur. Selon la deuxième supposition, les rubriques de la fin de l’ouvrage ont donc été transcrites avant celles du début de l’ouvrage dans les manuscrits HBS, ce qui semble confirmer la mise à disposition plus tardive des rubriques des cinq premières parties dans le modèle copié.

Dernière hétérogénéité liée au paratexte chapitral, les rubriques dont l’intitulé se réduit à « De ce mesmes », nombreuses dans les premières parties, deviennent moins présentes dans la suite de l’ouvrage et disparaissent totalement dans la partie VII³⁹. Ces rubriques, non numérotées, sont destinées à combler des espaces conçus à l’origine pour accueillir des titres de chapitres, articulations que Christine décide finalement d’abandonner. Elles ne figurent pas dans les tables des rubriques correspondantes. Au fil des parties, la préparation du découpage chapitral devient de plus en plus harmonieuse et cohérente avec sa réalisation, à mesure que ces scories chapitralles disparaissent. Tout semble indiquer que le texte et le paratexte des parties VI et VII sont quasi contemporains, mais qu’un écart temporel important sépare la composition des mêmes éléments dans les premières parties. Si Christine a pu inventer linéairement le texte de ses sept parties, elle paraît en avoir conçu le paratexte ultérieurement, en commençant

38. Les rubriques ont été copiées avec certitude après les lettrines des chapitres V, 3 à VI, 5, du chapitre VII, 13 à la fin de l’ouvrage et lorsqu’elles suivent une miniature. Elles ont été copiées avant les lettrines des chapitres III, 13 à III, 15 et des chapitres VI, 6 à VII, 10. Ce relevé repose sur notre propre observation des manuscrits HBCS et s’oppose parfois aux informations fournies par l’*Album Christine de Pizan*.

39. Il y a entre quatre et cinq rubriques de ce type selon les manuscrits dans la partie I, trois ou quatre dans la partie II, trois dans la partie IV, deux ou trois dans la partie V et trois dans la partie VI (la dernière apparaissant au vers 15 087). À partir du chapitre VI, 10 et durant les 8 500 derniers vers, toutes les rubriques sont numérotées.

par celui des parties VI et VII qui fut intégré très rapidement au manuscrit d'édition, peut-être en même temps que le texte de ces parties. En revanche, le paratexte des parties I à V fut ajouté au manuscrit d'édition au moment où le texte de ces parties était déjà copié dans quatre manuscrits de publication.

Ce phénomène de composition tardive du paratexte ne semble pas se limiter à la *Mutacion de Fortune* : il s'observe dans les autres œuvres de Christine pour lesquelles nous avons conservé les plus anciens manuscrits de publication originaux. Dans les manuscrits du *Charles V*, les seules rubriques intitulées « De ce mesmes » figurent en première partie. Les manuscrits AB du *Livre de l'advison Cristine* contiennent vingt-cinq rubriques qui reprennent l'intitulé « De ce mesmes » ou contiennent l'expression « Encore de » dans leur titre ; l'espace qui leur est dévolu est souvent bien trop important. Le manuscrit C, un peu plus tardif, supprime seulement deux de ces titres⁴⁰. Il est également possible que la place dédiée aux rubriques ait été laissée avant leur composition dans le manuscrit le plus ancien du *Livre du corps de policie*, Chantilly, Condé 494 : dans les parties II et III de ce manuscrit surtout, les espaces de deux ou trois lignes de réglure ne correspondent pas à la longueur des intitulés, certains étant trop courts, d'autres beaucoup trop longs⁴¹. Le cas du *Livre de la cité des dames* est plus complexe encore puisque le volume textuel a grandi d'une copie à l'autre. Un chapitre a été ultérieurement découpé en deux ; un autre chapitre, absent dans les copies les plus anciennes (vraisemblablement à la suite d'une erreur lors de la préparation du manuscrit d'édition), reparaît au fil des copies à deux endroits différents⁴².

À l'opposé de ses intitulés chapitraux, le programme iconographique de la *Mutacion de Fortune* a été conçu dès la composition du texte. Ce fait, qui pourrait paraître découler de la nature même des miniatures (lesquelles ne sont ajoutées à l'ouvrage que si une place leur a été réservée lors de la copie), indique néanmoins que les images ont dans cette œuvre une valeur structurelle plus forte que les titres de chapitres, leur conception remontant à l'invention du plan

40. Il s'agit des chapitres III, 20 et 21 de l'édition (ex-Phillipps 128, fol. 71 v^o et 73 r^o) : dans cette œuvre, aucun chapitre n'est numéroté dans les manuscrits qui ne contiennent pas non plus de table des rubriques. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 126-128. Sur les manuscrits de l'*Advison Cristine*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 583-608.

41. Christine de Pizan, *Le Livre du corps de policie*, éd. Angus J. Kennedy, Paris, Champion, 1998. Pour la différence entre espace prévu et espace rempli par les rubriques du *Corps de policie*, voir Olivier Delsaux, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français*, op. cit., t. III, Annexes, § 46, p. CLXXVII-CLXXVIII.

42. À propos de l'évolution du paratexte chapitral de la *Cité des dames*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 517-529.

de l'ouvrage⁴³. Comme les rubriques en revanche, ce programme peut être sujet à changement au cours des copies successives⁴⁴.

D'un manuscrit l'autre

Pour émettre une hypothèse cohérente sur l'ordre de réalisation des quatre premières copies de la *Mutacion*, il est nécessaire de scinder en plusieurs étapes la relation entre composition et copie du texte. La première étape de copie se situe avant le 18 novembre, lorsque le manuscrit H commence à être transcrit. Ce manuscrit a probablement été réalisé avant une relecture du texte dont les manuscrits BCS ont tenu compte : il contient notamment des groupes de vers copiés en marge qui ne semblent pas résulter de sauts du même au même. Selon les auteurs de l'*Album Christine de Pizan*, « on peut penser qu'il ne s'agit pas de réparations d'omissions, mais d'amplifications apportées au texte de l'*exemplar*. Comme ces vers figurent normalement dans les autres copies, il semble bien que [ce manuscrit] soit le plus ancien, au moins pour le texte des [trois] premières parties⁴⁵ ». Le manuscrit H peut avoir été commencé plusieurs semaines, voire

43. Ce fait tient sans doute aussi à la nature d'abord textuelle des miniatures. Si l'on en croit le fol. 127 v^o du manuscrit F de la *Mutacion*, les miniatures étaient présentes dans le manuscrit d'édition au moins sous la forme d'instructions à l'enlumineur. Le scribe a malencontreusement copié l'une d'elles en lieu et place de la rubrique introductive de la partie IV. La rubrique partiellement grattée indique : « histoire doit estre en cest espace qui la veult faire en livre et doit estre sicomme une grant salle comme se elle fust peinte et pourtraitte autour d'istoires de batailles et de roys et roynes a deux rens » (Paris, BNF, ms. français 603, fol. 127 v^o). À propos de cette rubrique et de la relation entre le texte christinien et ses peintres enlumineurs, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 90-103.
44. C'est le cas pour la *Mutacion de Fortune* : HBCS compte six miniatures, figurant à l'ouverture des cinq premières parties et du chapitre II, 6, consacré à la description de Fortune. M contient les six mêmes miniatures que HBCS ainsi qu'une septième au début de la partie VI. Les manuscrits EF comptent sept miniatures exécutées à l'ouverture de chacune des sept parties sur huit miniatures prévues (la miniature illustrant Fortune a disparu et un emplacement prévu pour une image avant le chapitre VI, 4 n'a été rempli dans aucun des deux manuscrits). Les programmes iconographiques du *Chemin de long estude* et de la *Cité des dames* se sont aussi étoffés progressivement.
45. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et alii*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 443, note [32] dans laquelle figure la liste de ces ajouts marginaux (nous corrigeons « deux » en « [trois] » dans la citation, étant donné que le dernier de ces ajouts figure dans le chapitre III, 8), et p. 419-420. Le manuscrit H contient en outre des annotations marginales qui commentent cette fois directement le texte, et qui pourraient constituer la trace d'un travail d'auteur effectué à même la copie (Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, *op. cit.*, p. 307-310). À partir des annotations de H, « Christine Reno a émis l'hypothèse que la *Mutacion* de La Haye aurait pu au départ correspondre à un manuscrit d'édition » (*ibid.*, p. 309, note 223). On peut plus simplement remarquer que H est le premier témoin à présenter des modifications du paratexte communes à HEF (les manuscrits les plus tardifs), et que lorsque Christine corrigeait et retravaillait ses textes, elle pouvait le faire directement sur la copie qu'elle avait sous les yeux : c'est le cas pour un manuscrit du *Chemin de long estude* (Paris, BNF, ms. français 1643, qui est méticuleusement corrigé et qui contient des annotations de la main X' prévoyant un programme iconographique étendu) et d'un manuscrit de l'*Advison Cristine*, ex-Phillips 128 (où des annotations en marge de la première partie

plusieurs mois avant le 18 novembre 1403. Le *terminus a quo* correspond à la mention du veuvage de Christine qui dure depuis « plus de .XIII. ans tous entiers⁴⁶ » à la fin de la partie I, mais cette date n'est pas véritablement claire⁴⁷.

La deuxième étape de copie correspond aux parties I à V des manuscrits BCS qui semblent contemporains dans leur exécution. Les cinq premières parties de ces manuscrits ont dû être copiées avant l'achèvement du paratexte chapitral, soit peut-être avant le 18 novembre. Autour du 18 novembre, la copie des parties VI et VII des manuscrits HCS fut lancée ainsi que la partie VI de B ; à cette époque, le paratexte chapitral de ces deux parties était à disposition des copistes. Étant donné que cette date apparaît dans la table de la première partie mais que les parties VI et VII comportent déjà des emplacements de rubrique calibrés pour les intitulés réels, il est possible que la composition de ces deux dernières parties, paratexte compris, ait été terminée avant le 18 novembre. La date correspondrait alors à l'achèvement du paratexte des premières parties, et la copie des parties VI et VII dans les manuscrits de publication aurait pu commencer plus tôt. Rien ne permet pourtant de trancher entre cette hypothèse et celle où la septième partie serait datée du 18 novembre et n'aurait été transcrite qu'après cette date dans les manuscrits de publication⁴⁸. Les vingt premiers cahiers de B furent copiés très vite, le record semblant être détenu par le cinquième d'entre eux, « escript en un jour trestout ». Au rythme déjà

188

préparent la préface conservée dans ce seul manuscrit mais qui fut recopiée dans au moins un autre exemplaire, aujourd'hui perdu). À ce propos, voir Christine Reno et Liliane Dulac, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. XLVII-L et Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 408-412 et 604-608.

46. Cette mention, au vers 1 397, remonte nécessairement à 1403 et apparaît dans la même encre que les vers environnants dans les premiers manuscrits. Elle est donc antérieure aux manuscrits de publication mais pas nécessairement contemporaine de la composition du passage (la troisième partie semblant dater de 1400, la première partie devrait être plus ancienne encore : Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, op. cit., t. I, p. x-xi). Comme le suggère Suzanne Solente, le manuscrit d'édition contenait peut-être un blanc qui a été complété peu avant la mise en chantier des manuscrits de publication (*ibid.*, p. xi, note 2).

47. On situe la mort du mari de Christine entre le 29 octobre et le 7 novembre 1390, date à laquelle Étienne du Castel accompagnait le roi à Beauvais. « [P]lus de. XIII. ans tous entiers » devrait signifier que le *terminus a quo* correspond au 29 octobre 1403. Mais le *Chemin de long estude*, dans son prologue composé entre octobre 1402 et mars 1403, parlait d'un veuvage long d'« Environ. xiii. ans de temps » (Christine de Pizan, *Le Chemin de Longue Étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris, Le Livre de Poche, 2000, vers 130). Il est donc possible que la date évoquée par Christine ne soit pas exactement la même que celle retenue par les historiens. Cette datation permet néanmoins de supposer que les premiers manuscrits de la *Mutacion* ont commencé d'être copiés après ceux conservés du *Chemin de long estude*, soit entre avril et novembre 1403. Sur la datation des témoins du *Chemin de long estude*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 379-412.

48. Si les copies H et B ont été toutes les deux copiées par le même scribe, X, celui-ci aurait alors copié les cinq premières parties de H puis celles de B avant de retourner au manuscrit H pour ses parties VI et VII. Cela signifierait que ce scribe était capable de changer significativement de calligraphie d'une copie à l'autre. Au sujet des différentes écritures adoptées par un scribe, voir *ibid.*, p. 20-21.

trépidant de cinq folios par jour, ils représentent trente-deux jours de travail. Pressée par le temps, Christine offrit en étrennes au duc de Bourgogne les six premières parties de B auxquelles avait été adjointe la septième partie originelle du manuscrit H⁴⁹.

La troisième étape de copie correspond au travail effectué après la présentation de B, le 1^{er} janvier 1404, et jusqu'à la présentation de H au duc de Berry, en mars de la même année⁵⁰. La copie des parties I à VI de B était achevée avant le 1^{er} janvier 1404 ; on peut supposer qu'à cette date, les manuscrits CS étaient à peu près au même stade de confection. Tous devaient avoir été enluminés de six miniatures à cette époque, étant donné que pour Millard Meiss, les miniatures de HC sont antérieures à celles de BS⁵¹. Durant cette période de deux ou trois mois, une nouvelle partie VII fut copiée pour le manuscrit H⁵². Le manuscrit M, qu'on suppose copié par X, fut peut-être commencé à cette époque : selon les critiques, la main X (et son équivalent « cursif X ») intervient très peu dans les opérations de copie de HCS datables d'après le 1^{er} janvier. X relit les manuscrits CS (qui bénéficient *a priori* d'une campagne de correction commune⁵³) et y transcrit des rubriques : une rubrique et un *explicit* dans S, les rubriques des parties I, 1 à V, 4 dans C⁵⁴. Cependant, c'est R qui transcrit les rubriques et toutes les tables de H⁵⁵. X était alors peut-être occupé à la copie d'un nouveau manuscrit de publication.

49. Cette adjonction se fit de la manière suivante : la septième partie débutant au milieu d'un cahier dans H, le scribe de B copie le début de cette partie jusqu'à la fin de son propre cahier qu'il ajuste afin que la transition soit parfaite avec le début du cahier suivant de H. Le vingtième cahier de B compte donc onze folios : dix bifeuillets (fol. 147-156) et un feuillet monté sur talon (fol. 146). Au folio 157 débutent quatre feuillets provenant de H (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 430). Les lettres décorées et à grotesques caractéristiques de B disparaissent après le fol. 156 v°. La décoration des letrines dans les cahiers de B et dans ceux de H est différente, ainsi que le tracé de certaines lettres : *ibid.*, p. 417-418.

50. Si ce manuscrit fut offert pour la nouvelle année, il dut être présenté tard dans le mois, Pâques tombant cette année-là le 30 mars.

51. Millard Meiss, avec la collaboration de Sharon Off Dunlap Smith et Elizabeth Home Beatson, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and Their Contemporaries*, New York, Pierpont Morgan Library, 1974, 2 vol., t. 1, p. 8-12.

52. Les données codicologiques permettent de proposer l'hypothèse suivante : après retrait de ses quatre derniers cahiers, H s'est vu retirer aussi le cahier précédant qui contenait la fin de la partie VI et le début de la partie VII. Un nouveau cahier contient la fin de la partie VI, qui serait copiée par X. Selon l'*Album Christine de Pizan*, les rubriques de la partie VI présentes dans ce cahier sont les seules de tout le manuscrit à avoir été copiées par X et non par R (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 442-443). L'*explicit* de la partie VI figure au fol. 135 a. À partir du fol. 135 b où est transcrite la table de la partie VII, l'écriture change et l'encre est plus foncée. La table et la partie VII sont copiées en continu et seraient l'œuvre de R.

53. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 423.

54. *Ibid.*, respectivement p. 463 et 454.

55. Font exception les rubriques des fol. 132 r° à 134 v° et du fol. 136 r°, qui sont l'œuvre de X dans ce cahier de transition entre les parties VI et VII.

Christine revoit encore le texte de son manuscrit d'édition durant cette période : elle retravaille les intitulés des rubriques et améliore la correspondance entre tables et rubriques. Les corrections apportées dans le paratexte chapitral sont reportées dans H (dont les rubriques ont dû être copiées assez tard, peut-être au mois de mars), mais elles n'apparaissent pas dans CSM. Les corrections de H étant respectées par les manuscrits ultérieurs de la *Mutacion*, elles existaient nécessairement dans le manuscrit d'édition : on peut ainsi supposer que les rubriques de M furent transcrites avant celles de H⁵⁶.

Il ne faut pas oublier non plus que dans les semaines qui suivirent le 1^{er} janvier, après avoir pris connaissance de son exemplaire de la *Mutacion*, Philippe le Hardi commanda à Christine un traité sur la vie de son frère, le roi Charles V. Durant l'hiver et le printemps 1404 (N. S.), Christine était donc en train de composer *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* dont la première partie était achevée le 28 avril. À nouveau, composition et copie se superposent dans le quotidien d'auteur-éditeur de Christine.

La création de la *Mutacion de Fortune* s'organise autour de multiples dates. La date du 18 novembre tout d'abord, qui correspond probablement à l'intégration des tables des matières dans le manuscrit d'édition, ou au moins à leur composition (nécessairement postérieures aux rubriques, ces tables sont copiées dans HBCS sur des colonnes laissées vierges à leur intention). Les dates où le texte fut offert, ensuite, bien que celui-ci ait déjà évolué entre la présentation des deux manuscrits dont nous connaissons les possesseurs. Après cette période de très forte diffusion, *La Mutacion de Fortune* cède la place au *Charles V* et entre dans le silence de sa réception, interrompu brièvement des années plus tard lorsque Christine fait effectuer quelques nouvelles copies de l'œuvre.

D'un titre l'autre

Le temps que prit la composition de la *Mutacion de Fortune* est également perceptible dans les métamorphoses de son titre, qui apparaît à la fois dans le texte et le paratexte du livre. Dans le dix-neuvième chapitre de la partie V, au vers 6 687, les manuscrits HBCSM donnent tous la leçon « la mutacion de Fortune » comme intitulé de l'ouvrage. En revanche, le titre qui apparaît au deuxième chapitre de la partie I, vers 1 56, est « la transmutacion Fortune » dans HCSM, corrigé seulement sur grattage dans B en « la mutacion de Fortune ». Il faudra attendre les originaux postérieurs (comme le ms. français 603, BNF, copié des années plus tard) pour que le titre soit partout uniformisé.

56. Sur ces changements d'intitulés, voir Olivier Delsaux, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français*, op. cit., t. III, Annexes, § 26, p. LXXX-LXXXVI.

Le paratexte, et en particulier les *incipit* et les *explicit* rubriqués où figure le titre, indique uniformément dans HBCS « la mutacion de Fortune », preuve encore de sa postérité par rapport au texte environnant. La seule exception se rencontre dans M, à l'*explicit* de la première partie où on lit : « Ci fenist le premier livre appellé la transmutacion de Fortune⁵⁷ ». La présence du préfixe *trans-* et de la préposition *de* permet de supposer que l'*explicit* avait fait l'objet d'une correction et que les deux lectures, « transmutacion Fortune » et « mutacion de Fortune », apparaissaient en concurrence dans le manuscrit d'édition⁵⁸. Néanmoins, l'hésitation sur la présence de la préposition dans un titre d'ouvrage se rencontre aussi dans les manuscrits de l'*Advision Cristine*, où l'on lit au sein d'un même manuscrit les leçons concurrentes « a(d)vision de Cristine » et « a(d)vision Cristine⁵⁹ ». Quoi qu'il en soit, la concurrence de ces deux titres confirme l'hypothèse d'une composition linéaire du texte : le premier titre de l'ouvrage, *La Transmutacion Fortune*, apparaîtrait encore dans les parties les plus anciennes du texte.

La vitesse d'exécution des manuscrits et la rapidité avec laquelle leur présentation auprès des princes suit leur transcription indiquent chez Christine l'absence d'une recherche du texte parfait en tant qu'unité stable et cohérente. Les manuscrits conservent en eux l'histoire de l'élaboration de l'œuvre. Les opérations de correction textuelle n'aboutissent souvent qu'à la coprésence de variantes dans le manuscrit d'édition ; le choix revient au transcripateur de chaque nouveau manuscrit de publication. Certains originaux ultérieurs retournent parfois à la leçon des premières copies plutôt que de tenir compte des corrections apportées entretemps⁶⁰.

57. M., fol. 243 v°.

58. La même difficulté à discriminer la leçon à transcrire apparaît dans la *Mutacion de Fortune* au dernier vers de la partie I : la leçon initiale « Et ses grandes decepcions », conservée dans H, devient « Et ses grandes mutacions » dans S et, sur grattage, dans B, sans doute pour renforcer les échos textuels du nouveau titre. En revanche, C revient à la leçon « decepcions », copiée sur grattage (c'est aussi la leçon que choisira le Ms. français 603, BNF, quelques années plus tard).

59. Dans la rubrique liminaire et l'*explicit* final de l'*Advision Cristine*, le titre est « l'avisoin de Cristine » dans les manuscrits AB (« de » étant suscrit dans la rubrique liminaire de A), « l'advision Cristine » dans le manuscrit C. À l'inverse, l'*explicit* de la première partie donne « l'avisoin Cristine » dans AB, « l'advision de Cristine » dans C. Les manuscrits ne sont pas plus cohérents dans l'*explicit* et l'*incipit* des parties II et III : « l'a(d)vision de Cristine » figure dans C à l'*incipit* I ainsi que dans BC à l'*explicit* II et l'*incipit* III, « l'a(d)vision Cristine » apparaît dans AB à l'*explicit* I, dans ABC à l'*incipit* II ainsi que dans A à l'*explicit* II (l'*incipit* III présente une lacune dans A). Christine de Pizan, *Le Livre de l'advision Cristine*, *op. cit.*

60. À propos du manuscrit de Londres (British Library, Harley ms. 4 431), par exemple, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 331.

La situation rencontrée avec les manuscrits HBCS est la même pour beaucoup d'œuvres de Christine de Pizan. Les premiers manuscrits monotextuels conservés, qui sont parfois les seuls originaux conservés, ont été copiés alors que le manuscrit d'édition était en voie d'achèvement ; en revanche, Christine semble ne plus réaliser de copie de ses œuvres longtemps après leur composition, sauf lorsque ces œuvres entrent dans la composition d'un recueil⁶¹. Les copies conservées du *Charles V* ont toutes été réalisées en série. Les manuscrits monotextuels du *Chemin de long estude* sont tous datés des mois suivant la composition du texte, entre octobre 1402 et mars 1403 (n. s.)⁶². Après une intense période de diffusion subséquente à leur composition, ces œuvres entrent dans la bibliothèque des écrits christiniens : elles sont parfois évoquées dans les nouveaux livres que l'auteur compose mais ne bénéficient pas d'une seconde campagne de publication.

192

La Mutacion de Fortune est peut-être une des seules exceptions à cette règle⁶³. Quelques années après 1404, peut-être vers 1410-1411, Christine réalise de nouvelles copies de ce texte. L'une est mise en recueil avec les *Fais d'armes et de chevalerie* (F : Paris, BNF, ms. français 603), mais il est impossible de savoir si les deux autres manuscrits étaient monotextuels ou non : le deuxième (E : Munich, BSB, Cod. gall. 11) a perdu sa septième partie et le troisième (V : Paris, BNF ms. fr. 14 852, fol. 2a-3d) ne subsiste qu'à l'état de fragment. Christine semble avoir pris le temps de relire son texte et de le retravailler avant d'en diffuser de

61. Christine réalisa au moins trois grands recueils dans sa vie, en 1399-1402, 1407-1408 et 1413-1414. Un quatrième recueil, peut-être offert au duc de Bourgogne, ne subsiste qu'à l'état de fragment (*ibid.*, p. 173-184 et 308-310).

62. James C. Laidlaw, « How long is the *Livre du chemin de long estude* ? », dans Philip E. Bennett et Graham A. Runnalls (dir.), *The Editor and the Text. Essays in Honour of A. J. Holden*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 83-95 et Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 379-383.

63. *La Cité des dames* a peut-être également connu plusieurs campagnes de diffusion, étant donné que le manuscrit de Paris (BNF, ms. français 1 178) est postérieur à la copie adjointe au recueil de la reine (London, British Library, Harley ms. 4 431), recueil que l'on date de 1414. Mais ces deux copies ont pu être réalisées plus tôt, autour de 1408, étant donné que certaines parties du recueil de la reine, dont *La Cité des dames*, semblent plus anciennes et « ne furent incorporé[s] au Recueil qu'une fois que Christine eut parfin[é] d'eschre les autres œuvres » (*ibid.*, p. 183). Elles dateraient alors de la même campagne de diffusion que celle aboutissant à la copie du recueil du duc (1407-1408). L'*Epistre Othea* constitue la seule autre exception connue : l'œuvre, composée et copiée entre 1399 et 1402, fut réofferte autour de 1404-1406 à Jean de Berry et peut-être vers 1404 à Philippe le Hardi (Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, p. 81-86 et Gianni Mombello, « Per un'edizione critica dell'*Epistre Othea* di Christine de Pizan III », *Studi francesi*, n° 25, 1965, p. 1-12). Avant 1402, nous ne conservons cependant pas trace de manuscrits de Christine copiés en séries. Ces nouvelles copies étaient peut-être liées à une volonté d'augmenter le cercle des dédicataires ainsi que la diffusion de l'*Epistre Othea*, restés jusque-là assez restreints.

nouvelles copies⁶⁴. Le choix de certaines leçons ramène une forme de cohérence textuelle : le titre de la *Mutacion de Fortune* est désambiguïsé grâce à la disparition des variantes « la transmutacion (de) fortune ». Mais l'auteur n'a pas profité de ces nouvelles copies pour éliminer toutes les scories qui subsistaient dans le manuscrit d'édition en raison de la hâte dans laquelle il avait été achevé. On rencontre encore un certain nombre de rubriques non numérotées à l'intitulé « De ce mesmes » dans les copies tardives : si huit des chapitres non numérotés ont été supprimés, il en subsiste encore huit aux mêmes emplacements que dans les premiers témoins⁶⁵.

À un moment donné de la composition, Christine de Pizan décide donc de mettre en chantier les copies de publication, et la finalisation du livre se fera dès lors dans l'urgence. Le manuscrit d'édition portera définitivement les traces de cette hâte : l'auteur ne prendra jamais le temps de les faire disparaître totalement et elles prennent part à l'identité du texte. Le travail littéraire de Christine semble lié à l'efficacité du discours, donc à son actualité. Il n'y a pas chez elle de ressassement des textes au fil du temps : seules des commandes ou occasions ponctuelles lui font retravailler ses textes passés, ce qu'elle fait alors dans la même hâte et sans chercher à harmoniser complètement le manuscrit d'édition. Même si l'auteur dit espérer que ses œuvres se répandent dans toute l'Europe et que sa propre mémoire perdure à travers elles⁶⁶, il laisse aux autres le soin de multiplier les manuscrits après sa propre campagne de copie et s'attelle à la composition de nouveaux textes.

Dans les faits, il est très difficile de différencier des phases de conception intellectuelle et matérielle dans l'activité littéraire de Christine de Pizan, auteur et éditeur de ses œuvres. Le texte en tant qu'entité achevée n'existe que virtuellement chez elle, par comparaison entre les différents manuscrits réalisés. Le manuscrit d'édition, avec ses variantes superposées et ses différentes

64. Sur les relectures de Christine lors de la copie des manuscrits plus tardifs, voir James C. Laidlaw, « An Author's Progress », *The Modern Language Review*, 78/3, 1983, p. 532-550 (les p. 546-548 portent sur la *Mutacion de Fortune*). Nous avons évoqué plus haut les changements opérés dans le programme de décoration.

65. Les articulations capitales non numérotées qui disparaissent sont celles qui précèdent les vers 567 et 771 (partie I), 2 509, 2 627, 2 667 et 3 345 (partie II), 13 673 et 14 787 (partie VI). Les rubriques non numérotées restantes précèdent les vers 289, 641 et 715 (partie I), 8 643 et 8 693 (partie IV), 11 729, 11 749 et 12 807 (partie V). Les intitulés « De ce mesmes » ont donc disparu des parties II et VI qui ont été entièrement révisées. Les parties IV et V n'ont fait l'objet d'aucune révision ; la partie I n'a été que partiellement homogénéisée. Les parties III et VII n'ont jamais contenu d'intitulé non numéroté. Ajoutons que les manuscrits EF contiennent un nouveau chapitre dans la partie VI, vers 14301, mais que la table de la partie correspondante n'a pas été modifiée pour tenir compte de cet ajout.

66. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 89-90 : « Maiz, après ta mort, venra le prince plain de valeur et de sagesce qui par la relacion de tes volumes desirera tes jours avoir esté de son temps et par grant desir souhaidera t'avoir veue ». Voir aussi ead., *Le Livre des trois vertus*, op. cit., p. 225 et *Le Livre du corps de policie*, op. cit., p. 110-111.

strates d'intervention (vers et rubriques ajoutés), ne constituait pas un modèle univoque et ne stabilisait jamais définitivement le texte, la meilleure qualité de ce dernier étant sa possible réactualisation. On se fourvoierait donc à espérer reconstruire un état idéal ou même simplement « propre » du texte, qui aurait existé autrefois dans le manuscrit d'édition.

Finir n'est pas ce qui intéresse Christine : elle veut offrir, rendre le livre efficace et utile. Incarné souvent plusieurs fois simultanément, le texte s'achève dans ses premières copies. Tout le processus de création littéraire, de la composition à la réalisation de copies, est marqué par une morale de l'effort qui laisse fort peu de temps au retour sur soi : « Comment, fille d'étude », s'exclament les trois Vertus lorsqu'elles trouvent Christine alitée après l'écriture de la *Cité des dames*,

as tu ja remis et fichié en mue l'outil de ton entendement, et delaissié en secheresse encre, plume et le labour de ta main dextre, ouquel tant te seulx delicter? Veulx tu doncques donner oreille a la leçon de parece, qui te chantera se croire la veulx: tu as assez fait, temps est que tu te reposes? [...] Non mie a toy apertient estre ou nombre de ceulx qui en my chemin sont trouvéz recreans. Male honte ait le chevalier qui se depart de la bataille ains la fin de victoire, car a ceulz apertient la couronne de laurier qui perseverent. Or sus! sus! baille ça ta main! Drece toy! Plus ne soies accropie en la pouldriere de recrandise⁶⁷.

L'écriture d'un ouvrage est un maillon de l'écriture de tous les ouvrages. Elle prend l'allure d'une bataille dont la fin est inconnue, où le chevalier combat sans connaître le terme de son effort. Comme l'homme d'armes, l'écrivain est réductible à une main qui agit : l'entendement lui est un outil de même nature que l'encre et la plume. L'opposition entre l'artiste et l'expert « qui œuvre de la main⁶⁸ », entre celui qui conçoit l'objet en pensant à son efficace et celui qui le produit aveuglément, constitue un modèle théorique qu'il faut abandonner dans la pratique : l'artiste n'y existe qu'à travers l'expert. Effort, vitesse et imperfection ont tous pour but l'actualité, l'efficacité immédiate du texte, inscrit dans le mondain et le temporel. L'artiste, disait le commentaire de Thomas d'Aquin sur la *Métaphysique*, est celui qui connaît l'usage de l'objet créé⁶⁹. Chez Christine, l'œuvre ne naît et n'existe que si on lui trouve des lecteurs : l'artiste instigateur du livre n'est peut-être ni son auteur, ni son scribe, mais bien son futur lecteur⁷⁰.

67. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, *op. cit.*, I, 1, p. 7-8.

68. *Ead.*, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, *op. cit.*, t. II, p. 36.

69. *Ibid.*, p. 35-36.

70. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche/Biblio essais », 1979.

VOCABULAIRE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE
DANS LES SIGNATURES ÉPIGRAPHIQUES
DU MOYEN ÂGE CENTRAL

Émilie Mineo
Université de Poitiers, CESCO

Le vocabulaire est bien sans doute le document
le plus riche dont dispose l'historien
de la psychologie sociale.

*Georges Duby*¹.

Les auteurs du Moyen Âge ont abordé le problème de la création surtout d'un point de vue théologique. Au sein de ces spéculations savantes, on rencontre parfois des références, essentiellement allégoriques, à la pratique artistique. Cette dernière y est cependant envisagée d'une manière purement abstraite, qui ne permet pas de comprendre comment les acteurs de la création d'art concevaient leur propre activité. Cette problématique peut pourtant être abordée grâce à un autre type de sources. En effet, les artistes du Moyen Âge ont parfois laissé le souvenir d'eux-mêmes sur les tympan des églises, sur les chapiteaux, sur le mobilier liturgique, dans ce que l'on appelle communément des « signatures » épigraphiques, c'est-à-dire des inscriptions comportant une mention de responsabilité dans la réalisation de l'œuvre. Manifestations d'une volonté de s'afficher publiquement en relation étroite, physique et verbale, avec l'œuvre créée, ces témoignages représentent un observatoire privilégié pour essayer de comprendre la façon dont les artistes envisageaient la création d'œuvres. Contrairement aux autres sources textuelles, narratives en particulier, ces inscriptions ont la particularité d'être, sinon toujours autographes², du moins souhaitées et vraisemblablement supervisées par l'artiste (et/ou le

1. Georges Duby, « La Féodalité? Une mentalité médiévale », *Annales ESC*, 13/4, 1958, p. 765-771, ici p. 766.
2. Sur le problème de l'autographie des signatures d'artiste médiévales, voir Maria Monica Donato, « *Kunstliteratur* monumentale : qualche riflessione e un progetto la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento », *Letteratura e arte*, vol. 1, 2003, p. 23-47, en particulier p. 23-28 ; Emilie Mineo, « Œuvre signée/œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge », dans Sébastien Douchet

commanditaire) : elles constituent par conséquent la source qui nous rapproche le plus des créateurs eux-mêmes.

À partir de cette documentation, il est possible d'interroger le rapport des artistes à la création et production artistique en parcourant quelques pistes offertes par l'étude du vocabulaire qui est, comme le rappelle Michel-Benoît Tock, « le vecteur par lequel les chercheurs entrent, ou essayent d'entrer, dans la conscience ou les inconscients médiévaux³ ».

Pour mener cette enquête, le choix a été fait de se limiter aux inscriptions des XI^e-XII^e siècles. Après un long silence qui dure pendant tout le haut Moyen Âge et qui ne connaît que de rarissimes interruptions⁴, on observe, à l'échelle européenne, une augmentation très sensible de cette documentation peu après l'an mil, qui s'accélère considérablement au cours du XII^e siècle. Compte tenu de l'état actuel des connaissances⁵, cette fourchette chronologique permet de constituer un corpus de quelque 500 inscriptions, concentrées principalement en Italie et en France et, en moindre mesure, dans le reste de l'Europe. La période pendant laquelle ces inscriptions-signatures réapparaissent et se diffusent est aussi celle au cours de laquelle ces textes font état d'une plus grande liberté expressive, le poids de la tradition n'ayant pas encore figé les mots et les expressions, ce qui offre donc une plus riche gamme lexicale et une palette d'informations plus variée.

Les signatures épigraphiques étant elles-mêmes des créations littéraires et matérielles, il faudra d'abord chercher à établir la méthode qui en permet le décryptage historique. Ensuite, il sera possible de les interroger pour essayer de comprendre comment, à travers elles, les créateurs médiévaux donnent à

et Valérie Naudet (dir.), *L'Anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 37-52.

3. Michel-Benoît Tock, « La Mutation du vocabulaire latin des chartes au XI^e siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 155/1, 1997, p. 119-125, ici p. 119.
4. On rappellera, parmi les exemples les plus connus, la plaque-boucle signée par Achilaus, aujourd'hui à Genève au musée d'Art et Histoire (début VI^e-milieu VII^e siècle) ; le coffret reliquaire signé par Undiho et Ello au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune (VII^e siècle) ; le devant d'autel en pierre signé par Ursus *magester* à San Pietro in Valle, Ferentillo (739-742) ; ou encore le retable d'autel précieux de Saint-Ambroise à Milan, signé par Vuolvinus *magister phaber* (vers 850).
5. En raison de la dispersion des attestations et de l'intérêt relativement récent pour le sujet, le recensement des signatures épigraphiques du Moyen Âge occidental est encore largement incomplet et inégal d'un point de vue territorial. Pour la France, je m'appuie sur l'inventaire dressé dans le cadre de ma thèse (en préparation au moment de la rédaction de cet article et soutenue depuis) *L'Artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, sous la direction de C. Treffort, à l'université de Poitiers, 2016. Pour le reste de l'Europe et pour l'Italie en particulier, cette étude est tributaire du catalogue réalisé par Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009 (qui ne comprend toutefois pas les œuvres peintes – tous supports confondus – et certaines catégories d'objets, comme les cloches – pourtant très fréquemment signées).

voir une image d'eux-mêmes et de leur activité. Enfin, une étude de cas visera à révéler des (im)possibles passerelles entre création artistique humaine et Création divine au XII^e siècle.

LE « DISCOURS » DES SIGNATURES ÉPIGRAPHIQUES : RÈGLES DE CRITIQUE ET LIMITES INTERPRÉTATIVES

L'exploration du lexique des inscriptions fait partie des souhaits⁶ et des pistes initialement envisagées par les pionniers de l'étude des signatures épigraphiques⁷. Les premiers sondages en ce sens ont permis de dégager des tendances évolutives des formulations employées⁸ ou d'observer que, dans certaines régions, les épithètes louangeuses qui se rapportent aux artistes constituent des indices culturels par leur référence à des textes littéraires ou scripturaux⁹.

Si la démarche présente un intérêt certain, elle souffre cependant de très nombreuses limites qui sont liées à la fois au caractère particulier de cette documentation et à l'absence d'une réflexion approfondie sur la méthode à mettre en œuvre pour l'analyser¹⁰. L'exploitation de la matière historique contenue dans les sources – langue comprise – ne peut pourtant s'entreprendre sans avoir préalablement procédé à une critique des documents. Les témoignages épigraphiques n'échappent pas à cette règle, mais leurs spécificités sont suffisamment peu connues en dehors du cercle restreint des spécialistes de la discipline pour qu'il ne soit pas inutile de les rappeler ici, en guise de prolégomènes méthodologiques. En effet, l'analyse du vocabulaire des signatures ne peut s'envisager sans prendre en compte les codes qui régissent le « discours » épigraphique¹¹.

6. Enrico Castelnuovo, « I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superior, 2008 [2003], p. 3-10, en part. p. 7 ; Maria Monica Donato « Il progetto *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo*: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione », *ibid.*, p. 365-413.
7. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, t. 1.
8. Peter Cornelius Claussen, « Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie », dans Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst (dir.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Giessen, Anabas, 1981, p. 7-34.
9. Albert Dietl « *In arte peritus*. Zur Topik Mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos », *Römische Historische Mitteilungen*, 29, 1987, p. 75-125 ; *Id.*, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, t. 1, p. 41-146.
10. À l'exception des quelques remarques formulées par Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, p. 46-50 et p. 100-103.
11. Je reprends la notion de « discours épigraphique » et de son système de codes langagiers à l'étude magistrale d'Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 109-225.. Voir aussi Vincent Debiais, Estelle Ingrand-Varenne, « The medieval inscription: a codified discourse », dans Alexander Grigorievich Avdeev (dir.), *Voprosy èpigrafiiki. [Problems of epigraphy]*, t. VII, part. 2, Moscou, Dmitry Pozharsky University, 2013, p. 26-51.

Un des traits caractéristiques des textes épigraphiques est leur relative brièveté. Cette concision du discours peut représenter un obstacle pour l'historien, qui aura plus de difficultés à interpréter, par une simple analyse interne, ces textes peu diserts et souvent elliptiques. En ce qui concerne les signatures épigraphiques, il en est ainsi pour certains qualificatifs comme *cementarius*, pouvant signifier à la fois maçon et architecte, ou pour des verbes comme *facere*, dont il est toujours difficile d'affirmer avec certitude s'il se réfère à l'activité de l'artiste ou à celle du commanditaire¹². Pour pénétrer le sens de certains mots, il est donc nécessaire en premier lieu de procéder par comparaison avec d'autres inscriptions proches par typologie fonctionnelle, chronologie et aire géographique de production (lorsque la conservation des documents le permet), puis avec des textes contemporains d'autre nature (chroniques, récits hagiographiques, nécrologes, chartes, etc.), sans oublier la prudence que requiert cette opération en raison de la diversité des fonctions et des usages de ces productions textuelles. En outre, comme l'a récemment démontré Estelle Ingrand-Varenne, la brièveté des inscriptions n'est pas une contrainte matérielle, mais relève au contraire d'une esthétique et participe largement à l'efficacité de la communication¹³. Ce souci d'économie peut avoir une influence sur les choix lexicaux, qui seront davantage réfléchis et pondérés par l'émetteur du message épigraphique. Pourtant, ce dernier ne sélectionne pas toujours les termes dans le but de décrire une réalité le plus précisément possible, mais recherche avant tout un effet de style, lorsque ses compétences littéraires le permettent. Le caractère « travaillé » de certains de ces textes ne doit donc pas être négligé, surtout lorsqu'il s'agit de compositions métriques (pour lesquelles la longueur des syllabes d'un mot s'ajoute comme critère de sélection). Par exemple, dans l'inscription du vase à eau bénite de Saint-Alban à Mayence (ca. 1116-1119) où Haertwich et Snello se déclarent, respectivement, *factor* et *actor* – « HAERTWICH ERAT FACTOR ET SNELLO MEI FUIT AUCTO(R)¹⁴ » –, il serait vain de chercher à saisir la nuance sémantique qui distingue les deux substantifs. Dans le choix du couple *factor-actor*, la possibilité d'introduire, par une sorte d'hendiadys, un élément de *variatio*

12. Voir *infra*, p. 201.

13. Estelle Ingrand-Varenne, « La brièveté des inscriptions médiévales : d'une contrainte à une esthétique », *Medievalia*, 16, 2013, p. 213-234.

14. Aujourd'hui à Spire, Historische Museum der Pfalz; voir *Deutschen Inschriften*, 659/2, 1958, p. 353. Les textes des inscriptions citées sont transcrits en petites capitales et en romain. Pour en faciliter la lecture, ils ont été normalisés (avec rétablissement de la distinction U/V et I/J) et de la séparation des mots, sans reproduire les éventuels retours à la ligne ou autre forme de distribution spatiale sur le support). Les abréviations sont développées entre parenthèses (), les lacunes restituées entre crochets [], éventuellement remplis par trois tirets lorsque la lacune n'a pas pu être comblée avec certitude. Les corrections de l'éditeur sont indiquées entre accolades { }. Le signe + figure une croix initiale (*signum crucis*), servant de marqueur de ponctuation mais remplissant également parfois une fonction symbolique d'invocation.

tout en insérant une rime à l'hémistiche a sans doute primé sur la volonté de différencier et hiérarchiser le rôle des deux personnages dans la fabrication de l'œuvre.

L'éventuel polissage littéraire n'est pas le seul facteur que le chercheur doit considérer lorsqu'il entreprend une recherche lexicographique : le caractère essentiellement formulaire des inscriptions¹⁵ joue en effet un rôle tout aussi important dans le choix du vocabulaire. On décèle, dans le recours à des expressions figées, la volonté de se couler dans le moule d'une tradition¹⁶ et/ou de faire écho à d'autres textes que l'on cite plus ou moins fidèlement. Le caractère souvent stéréotypé du vocabulaire et des syntagmes constitue donc un filtre ultérieur que l'historien doit s'efforcer de percer.

La recherche du sens des mots doit prendre en compte aussi ce que l'inscription ne « dit » pas expressément. Si les auteurs de textes épigraphiques suppriment toute information qui n'est pas jugée essentielle à la communication, ils s'appuient sur des références (supposées) connues de leurs lecteurs. Parmi celles-ci, outre les éventuels renvois à d'autres textes (épigraphiques ou pas) par le recours aux expressions formulaires, la référence au contexte d'énonciation – par le biais d'embrayeurs, comme les démonstratifs *hic*, *haec*, *hoc* ou les pronoms personnels – devient un moyen pour compléter le message épigraphique. Ce procédé déictique, mis en exergue par Estelle Ingrand-Varenne¹⁷, acquiert une importance fondamentale dans les signatures épigraphiques, dont la fonction est de lier, verbalement et visuellement, le texte (et le nom qu'il contient) à l'œuvre. Ainsi, les syntagmes du type « *hoc opus* » ne prennent un sens précis que lorsqu'on les relie à leur contexte monumental. De même, le texte et l'image peuvent instaurer un dialogue qui génère un surplus de signification, comme on le verra à propos de trois œuvres signées où ces interactions aboutissent à un rapprochement entre création artistique et Création divine. L'interprétation des signatures épigraphiques dépend donc largement de la conservation de leur environnement matériel d'origine. Les conditions matérielles de conservation des objets épigraphiques sont d'autant plus importantes que leur texte est transmis uniquement par l'original, qui n'a pas toujours été aussi soigneusement préservé que les chartes dans les archives ou les manuscrits dans les *armaria*. Exposés à l'action des agents atmosphériques, à l'abandon ou à la violence destructrice des hommes, les témoignages épigraphiques nous sont souvent parvenus de façon lacunaire. L'inscription « GAUFREDUS ME FECIT, PETRUS EDI[---] »

15. Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre*, op. cit., p. 145-166.

16. Des expressions formulaires telles que « *me fecit* » ou « *fecit hoc opus* » sont employées avant tout parce qu'elles sont consacrées par un long usage qui les rend immédiatement reconnaissables comme élément de « signature ».

17. Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre*, op. cit., p. 165-195.

sur les vantaux en bois d'une des portes de la cathédrale du Puy (seconde moitié du XII^e siècle)¹⁸, ou le « ME FE[---] » privé de l'anthroponyme qui en était le sujet sur un chapiteau de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (fin XI^e – début du XII^e siècle)¹⁹, sont autant de messages que l'analyse historique ne peut compléter que par conjecture.

À cela peuvent s'ajouter enfin des « anomalies » graphiques, orthographiques et syntaxiques qui rendent l'interprétation malaisée. Par exemple, à Rochemaure (Ardèche) un bloc de pierre du XII^e siècle sur lequel est gravé un carré magique littéral²⁰ contient une signature dont le décryptage est problématique²¹. Au-dessus de l'expression formulaire « *me fecit* », presque entièrement effacée, un terme énigmatique – *giro* – est suivi des lettres « VM / BERT » et d'un signe curieux dont la forme rappelle une clepsydre, qui a été interprété comme signe d'abréviation pour la terminaison – *us* de l'anthroponyme *Umbertus*, mais dont aucun autre exemple n'est connu à ce jour. À Molinot (Côte-d'Or), une stèle gallo-romaine a reçu, peut-être au XI^e siècle, l'inscription « GAUFRIDUS DE POCONS FECI HOC ISTIUS MONASTERIUN²² ». Il est difficile d'établir si l'expression « *istius monasteriu{m}* » se réfère à Gaufridus, qui revendiquerait ainsi son appartenance à la communauté monastique, ou à l'œuvre indiquée par *hoc* (« ceci », « cette [partie] de ce monastère »), un déictique qui ne peut en outre pas se référer au relief antique.

200

Semée de pièges et de difficultés, l'étude lexicale des signatures épigraphiques implique un traitement analytique et contextualisé de chaque attestation. Compte tenu de l'ampleur du corpus, cette exigence ne peut être pleinement satisfaite dans le cadre limité de cette contribution. On cherchera néanmoins à mettre en lumière les éléments susceptibles de fournir des pistes de recherche, à développer ultérieurement, sur l'idée de création que les signatures épigraphiques peuvent véhiculer.

LA PAROLE AUX INSCRIPTIONS : LE VOCABULAIRE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Dans les inscriptions, le geste créateur de l'artiste s'exprime en premier lieu par le biais des verbes qu'il choisit pour caractériser son action. Cet élément du discours est en effet souvent le seul indice permettant de relier un nom à une production artistique, car la plupart des signatures ne comportent qu'un

18. *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (désormais : *CIFM*), vol. 18, Puy-de-Dôme, n° 23, p. 111-113.

19. *CIFM*, vol. 1, Ville de Poitiers, n° 23, p. 22.

20. Le carré est constitué des cinq mots *sator arepo tenet opera rotas*.

21. *CIFM*, vol. 16, Ardèche, n° 32, p. 82-84.

22. *CIFM*, vol. 20, Côte-d'Or, n° 71, p. 73-74.

anthroponyme, un verbe notifiatif et une référence (généralement assez vague) à l'œuvre.

Le verbe le plus répandu est de loin *facere*²³. Le sens exact qu'il convient de lui attribuer dans les signatures épigraphiques fait encore l'objet de débats, notamment parce qu'il existe des cas où, en dépit de son emploi à la forme active, il semble se référer au commanditaire plutôt qu'à l'artiste²⁴. En réalité, il est probable que ces inscriptions jouent volontairement avec l'envergnure sémantique du verbe *facere* et qu'elles mettent en avant, plus que la nature spécifique de l'action, le résultat de cette dernière (souligné d'ailleurs par l'emploi pratiquement systématique du parfait de l'indicatif, qui suggère l'idée d'une action accomplie). Peu importe que cela ait pris la forme d'une contribution intellectuelle, financière ou manuelle, ce qu'a « fait » la personne nommée a rendu possible l'existence de l'objet concret qui est donné à voir au spectateur. Dans cette perspective, l'œuvre artistique est conçue comme un produit, plutôt que comme une création.

Similairement, l'emploi de *fabricare* (« réaliser », « fabriquer », « construire ») – attesté dans quatre inscriptions où ce verbe se rapporte aussi bien à l'architecture religieuse et civile qu'à l'orfèvrerie²⁵ – souligne cette conception artisanale du métier d'artiste.

Certains verbes insistent davantage sur l'idée de composition et d'assemblage : *componere* (« composer », « agencer », « assembler »), *connectere* (« unir », « conjoindre »), *iungere* (« joindre », « lier », « unir », « assembler »). L'œuvre de l'artiste consiste en effet à agencer une matière préexistante²⁶. *Componere*, en particulier, a un sens éminemment esthétique : il renvoie à une disposition harmonieuse de plusieurs éléments²⁷ et ce n'est probablement pas un hasard si, dans la documentation épigraphique, il est employé surtout en relation à des productions architecturales²⁸, où le sens des proportions est déterminant pour assurer la beauté du résultat.

23. Compte tenu du caractère encore partiel du recensement des signatures épigraphiques et des nombreux problèmes d'édition, il est difficile de chiffrer précisément le phénomène. On peut néanmoins affirmer de manière très approximative que *facere* apparaît dans environ 70% de la documentation des XI^e-XII^e siècles, seul ou avec d'autres verbes auctoriaux.

24. Pour une discussion de ce problème, voir Robert Favreau, « Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 37-59 ; Emilie Mineo, « Las inscripciones con "me fecit" : ¿ Artistas o comitentes ? », *Románico*, 20, 2015, p. 106-112.

25. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 7, A 670, B 158, B 187.

26. Voir *infra*, p. 207, note [62] et [63].

27. Sur le terme *compositio* et sa dimension esthétique, voir Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, Tempel, 1946, t. 2 : « L'époque romane », p. 86-88.

28. Voir, par exemple, *CIFM*, vol. I/3, Charente-Maritime, n° 35, p. 120 et Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 128, A 608, A 804.

L'idée de façonnage et polissage d'une matière brute ressort aussi dans les inscriptions de deux chaires à prêcher dues à un même atelier qui utilise les verbes *dolare* (« tailler », « dégrossir », « façonner ») et *levigare* (« raboter », « aplanir », « polir »)²⁹.

D'autres verbes mettent en valeur des aspects plus techniques du travail artistique, notamment dans le domaine de la sculpture : *celare* (« graver », « sculpter finement », « ciseler ») et (*ex*) *sculper* (« sculpter », « tailler », « graver »). *Celare* (forme médiolatine de *caelare*) est documenté par l'inscription, aujourd'hui disparue, sur une statue d'apôtre réalisée à Toulouse par Gilabertus³⁰ et dans l'épithaphe de Bérenger à Notre-Dame de Saintes, où il a cependant été choisi surtout pour donner lieu à un jeu de mots avec *celare* (« cacher »), en référence à la tombe qui cache le défunt à la vue³¹. Les contextes où sont employés *sculper* et sa variante *exsculper*³² indiquent le plus souvent un traitement plastique de la pierre (ou, dans quelque cas, la gravure des lettres de l'inscription). Cela invite à nuancer les conclusions de Charles Reginald Dodwell qui, dans son étude consacrée au sens du terme *sculptor*³³ dans les sources écrites, avait constaté que ce terme se rapportait plutôt à la taille des blocs de pierre.

202

À côté des verbes, les qualificatifs se référant aux artistes révèlent également la manière dont ils concevaient leur activité et leur statut. Ils ont été abondamment commentés par Albert Dietl³⁴, mais il convient d'annoter ici quelques remarques plus spécifiquement en lien avec le sujet qui nous retient.

L'idée de production et de fabrication que l'on a déjà soulignée pour les verbes ressort aussi dans plusieurs de ces qualificatifs, en particulier dans ceux en lien étymologique avec *facere*. Il s'agit de *factor*³⁵ (« celui qui fait », donc le fabricant, l'auteur), *faber*³⁶ (« artisan », « fèvre »), *fabricator*³⁷ (« celui qui fabrique », « constructeur », « artisan ») et des termes qui présentent le suffixe

29. *Ibid.*, p. 226-245 et A 163 et A 638.

30. *CIFM*, vol. 7, Ville de Toulouse, n° 32, p. 64-65.

31. *CIFM*, vol. 1/3 Charente-Maritime, n° 31, p. 115-116; Cécile Treffort, « De jeux de mots en jeu de pierre : variation autour de l'inscription funéraire de Bérenger de Saintes », dans Danièle James-Raoul et Claude Thomasset (dir.), *La Pierre dans le monde médiéval*, Paris, PUPS, 2010, p. 67-83.

32. Pour l'attestation d'*exsculper*, voir *CIFM*, vol. 19, Saône-et-Loire, n° 10, p. 64-66 ; pour celles de *sculper*, voir Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 38, A 207, A 221, A 231, A 286, A 287, A 327, A 632, A 737, A 789, A 791-795, A 799, A 805, B 71, B 204, B 244.

33. Charles Reginald Dodwell, « The Meaning of "sculptor" in the romanesque period », dans Neil Stratford (dir.), *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, The Boydell Press, 1987, vol. 1, p. 49-61.

34. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., p. 50-99.

35. *Ibid.*, A 555, A 758, B 350.

36. *Ibid.*, A 26, A 351, A 361, A 533.

37. *Ibid.*, A 487.

-*fex* comme *artifex*³⁸ (« celui qui fait avec art ou qui pratique un métier », donc artiste, artisan), *opifex*³⁹ (« celui qui fait un ouvrage », « artisan », « ouvrier »), *aurifex*⁴⁰ (« orfèvre ») et un curieux hapax – *lapifex*⁴¹ (« lapicide », « sculpteur ? »). Pour cette dernière catégorie, l'explication d'Isidore de Séville a pu se maintenir dans les esprits, même s'il ne faut pas lui attribuer une importance excessive : « *artifex* est le nom générique de celui qui exerce un art, tout comme l'orfèvre (*aurifex*) est celui qui [travaille] l'or. En effet, les anciens disaient *faxo* pour *facio* (« je fais »)⁴² ».

La conscience étymologique a pourtant tendance à se diluer et s'efface avec des usages nouveaux des mots. Dans la famille des termes appartenant au même champ lexical qu'*opus* (« œuvre », « ouvrage », « travail ») on rencontre, outre le susmentionné *opifex*, aussi *operarius* et son synonyme *operator*⁴³. Ces deux derniers vocables devraient se traduire littéralement par « ouvrier », mais ils n'apparaissent dans cette acception qu'en dehors du contexte épigraphique et lorsqu'ils sont à la forme plurielle. Au singulier, dans les inscriptions comme dans les sources narratives ou diplomatiques, ils acquièrent un sens plus spécifique et désignent l'administrateur du chantier, celui qui s'occupe de la gestion et de la supervision des travaux, du choix des matériaux et de la coordination des artisans et ouvriers.

Parmi les termes les plus génériques, signalons aussi une occurrence isolée du mot *laborator*, qui souligne le travail et l'effort produit pour réaliser l'œuvre⁴⁴.

D'autres qualificatifs font référence aux matériaux utilisés et/ou aux techniques employées pour les transformer. Le dossier le plus riche est celui du travail de la pierre et de sa mise en œuvre en contexte architectural, mais on peut se demander si cela tient simplement à un effet de conservation ou bien s'il traduit véritablement une distinction hiérarchisée des métiers artistiques. Cette dernière n'est d'ailleurs pas toujours facile à appréhender par l'historien, surtout en raison des difficultés d'interprétation sémantique de certains termes. Sans vouloir établir une taxinomie rigoureuse, on observera par exemple, que *lothomus* (pour *latomus*) – documenté une seule fois dans les signatures épigraphiques antérieures au XIII^e siècle⁴⁵ – devrait indiquer, par une référence

38. *Ibid.*, A 11, A 221, A 275, A 353, A 392, A 556, A 608, A 667, A 784, A 792, A 794, B 80, B 187, B 201, B 221.

39. *Ibid.*, A 142, A 214.

40. *Ibid.*, A 363, A 432, A 582, A 583, B 48 B 385.

41. *CIFM*, vol. 19, Saône-et-Loire, n° 1, p. 51-52.

42. « *Artifex generale nomen vocatur quod artem faciat, sicut aurifex qui aurum [facit]. Faxo enim pro facio antiqui dicebant* » : Isidore de Séville, *Étymologies*, éd. Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911, livre 19, ch. 1.

43. *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, A 480, A 516, B 248, A 499.

44. *Ibid.*, A 72.

45. *Ibid.*, A 244.

biblique à la construction du Temple de Salomon (III *Reg.*, 5, 15-18), le carrier ou le lapicide. C'est en effet dans ce sens qu'il est attesté, par de très rares occurrences, dans les récits historiques antérieurs au milieu du XII^e siècle. Le contexte dans lequel il est employé dans la signature d'Acto à Foligno en 1133 et les attestations dans des inscriptions plus tardives⁴⁶ invitent pourtant à traduire *latomus* par « architecte ».

De même, *cementarius* (ou *caementarius*), plutôt courant dans les sources narratives et diplomatiques, devrait désigner le simple maçon, comme cela apparaît aussi dans le passage du *Livre des Rois* susmentionné, où les blocs extraits par les *latomii* sont ensuite confiés aux *caementarii* pour être équarris et posés dans les fondations. Pourtant, les deux occurrences épigraphiques de ce terme au XI^e siècle semblent porter un sens légèrement différent et invitent à traduire *cementarius* comme « constructeur » au sens large. C'est plutôt dans le sens de « maître d'œuvre » ou d'« architecte » qu'il faut comprendre le qualificatif *cementarius* se référant à Girbertus sur le portail de l'église Saint-Pierre à Carennac (Lot), réalisé vers la fin du XI^e siècle ou le début du siècle suivant⁴⁷. L'inscription sur les fonts baptismaux en pierre de l'église de Little Billing (Northamptonshire) dans laquelle, aux alentours de 1066, Wigberhtus est qualifié d'« *artifex atque cementarius* » est autrement problématique : d'un côté par la nature de l'œuvre et de l'autre par la double « casquette » de Wigberhtus qui se dit également *artifex*⁴⁸. Un écart entre le sens attesté dans les sources textuelles (où il est très rare) et celui véhiculé par les documents épigraphiques (où il est plus fréquent) se mesure également pour *sculptor*⁴⁹, pour lequel valent les mêmes remarques formulées au sujet du verbe *sculpere*.

Si ces exemples illustrent la volonté de mettre en avant les différentes spécialisations professionnelles des artistes, ils invitent également à revoir les catégories dans lesquelles nous classons habituellement (et de façon souvent anachronique) ces métiers.

Le qualificatif *magister* mérite une mention à part⁵⁰. On peut le traduire aisément comme « maître », à la fois dans le sens d'artiste accompli et d'enseignant, qui peut exercer pour cela un rôle de superviseur (*magister operis*). S'il implique l'idée que l'art (*l'ars*) est avant tout une technique pouvant être enseignée, il a surtout une connotation honorifique, dans la mesure où il sanctionne la reconnaissance d'une forme d'excellence obtenue à la suite d'un

46. Voir *ibid.*, B 263 et B 264.

47. *CIFM*, vol. 9, Lot, n° 12, p. 94.

48. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., B 187.

49. *Ibid.*, A 144, A 373, A 422, A 437, A 438, A 608, A 654.

50. *Ibid.*, tableaux XIX et XX, p. 296-305 et notices correspondantes. Sur le sens du terme *magister*, voir aussi Mariken Teeuwen, *The Vocabulary of Intellectual Life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 95-97.

parcours professionnel. Par exemple, à Lucca, vers 1180, maître Robertus met en exergue sa *peritia*, talent qui est le fruit de son expérience : « M[E FECIT] [R] OBERTUS MAGIST(ER) I(N) A[RTE P(ER)ITUS]]⁵¹ ».

Savoir-faire et savoir se superposent dans le titre de *magister* comme dans celui de *doctor* (attesté à partir du début du XIII^e siècle)⁵², dont la revendication trahit l'aspiration à égaliser les maîtres des écoles et des universités naissantes dans l'exercice des facultés intellectuelles. Ces dernières sont particulièrement valorisées dans la documentation italienne⁵³. Par exemple, la signature de Roggerius sur le linteau de la porte de droite de la cathédrale de Bénévent (vers 1200) met en valeur le *studium* (« l'application et la recherche studieuse ») qui a présidé à la réalisation son œuvre : « + HEC STUDIO SCULPSIT ROGGERIUS ET BENE IUNCXIT MARMORA⁵⁴ ». De même, en insistant sur l'acuité de leur *ingenium* (« intelligence », « ingéniosité ») des artistes comme Rainaldus, le maître d'œuvre de la cathédrale de Pise⁵⁵ ou Lanfrancus, l'architecte de la cathédrale de Modène⁵⁶, ambitionnent de s'élever du rang des travailleurs manuels pour faire reconnaître la part d'élaboration intellectuelle de leur activité.

Spécialement dans les grands chantiers urbains italiens, cette aspiration se traduit par une plus grande élaboration littéraire des signatures épigraphiques : leurs textes sont généralement plutôt développés, souvent en forme métrique et avec des références fréquentes à des textes littéraires, surtout antiques⁵⁷. Par ce biais, les artistes font état d'une culture qui dépasse largement les compétences techniques du métier. Il s'agit de cas assez exceptionnels, mais qui illustrent l'enclenchement, dès le tournant du XI^e siècle, d'un processus de longue durée conduisant à l'émancipation des artistes d'une condition servile et à la reconnaissance de la dignité intellectuelle de leur activité.

51. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, B 317.

52. *Ibid.*, A 98, A 249, A 704.

53. Albert Dietl « *In arte peritus* », art. cit. ; *id.* *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, p. 117-131 ; Elena Vaiani, « Il topos della "dotta mano" dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale, op. cit.*, p. 345-364.

54. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, A 81. Voir aussi la signature de Cuntadinus à Assise (1199) : *ibid.*, A 41.

55. « HOC OPUS EXIMIUM TA(M) MIRU(M) TAM PRETIOSUM RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER CONSTITUIT MIRE SOLLERTER INGENIOSE » (« Rainaldus administrateur avisé et lui-même maître d'œuvre, érigea admirablement de façon diligente et ingénieuse cette œuvre éminente aussi admirable que précieuse »).

56. « INGENIO CLARUS LANFRANCUS DOCTUS ET APTUS EST OPERIS PRINCEPS HUIUS RECTORQ(UE) MAGISTER » (« Lanfrancus, réputé pour son génie, doué et habile, est le prince, le directeur et le maître de cette œuvre »).

57. Maria Monica Donato, « *Kunstliteratur monumentale...* », art. cit, p. 23-47 ; *ead.* « Memorie degli artisti, memoria dell'antico : intorno alle firme di Giotto, e di altri », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Medioevo : il tempo degli antichi*, Milan, Electa, 2006, p. 522-546.

Dans les exemples qui viennent d'être cités, on observe l'absence significative du verbe *creare* (et du substantif qui en dérive, *creator*) qui, au Moyen Âge, caractérise uniquement l'action créatrice *ex nihilo* de Dieu⁵⁸. La notion de *création* renvoie donc à une prérogative divine que l'Homme ne peut revendiquer. L'« artiste divin » rivalisant avec le Créateur est en effet le fils de la Renaissance du XVI^e siècle. Pourtant, ni les théologiens ni certains artistes du Moyen Âge n'ont ignoré l'existence de possibles passerelles entre l'Œuvre de Dieu et l'œuvre de l'homme.

206

L'analogie entre Création divine et travail artistique humain a un fondement scripturaire dans le *Livre de la Genèse*, mais n'est véritablement rendue explicite que dans l'exégèse biblique et dans les textes philosophiques. Les attributs du Dieu créateur (*Auctor*, *Creator Artifex*, *Factor*, *Opifex*) naissent en effet sous la plume des commentateurs et théoriciens, qui opèrent la synthèse entre la tradition platonicienne du Demiurge et la conception chrétienne de la Création⁵⁹. Par sa référence à l'expérience commune du « faire », la métaphore artisanale permet de penser l'activité créatrice divine. Abondamment exploitée par les théologiens, elle trouve son exemple le plus accompli dans le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille (v. 1168-1172) :

Dieu, comme un élégant architecte du monde, comme l'orfèvre d'une pièce d'orfèvrerie, comme l'artiste talentueux d'une œuvre remarquable, comme l'artisan industriel d'un ouvrage admirable [...] a produit la merveilleuse beauté du monde, tel un palais royal⁶⁰.

Si la productivité industrielle des hommes a inspiré l'image du *Deus Artifex*, on peut se demander, en retour, quel rapport entretient la fabrication humaine avec cette dernière⁶¹. La comparaison souffre en réalité d'une limite théologique infranchissable. En effet, comme le rappelle Hugues de Saint Victor dans son

58. Eyolf Østrem, « *Deus artifex et Homo creator: art between the human and the divine* », dans Sven Rune Havsteen et al. (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 15-48.

59. Il existe une abondante littérature sur le sujet. Voir, *inter alia*, Robert W. Hanning, « *“Ut enim faber... sic creator”*: divine creation as context for human creativity in the twelfth century », dans Clifford Davidson (dir.), *Word, Picture, and Spectacle*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1984, p. 95-149; Ernst Robert Curtius, *Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 658-660.

60. Alain de Lille, *De planctu Naturae*, chap. 8, éd. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 210, col. 453 : « [...] *tanquam mundi elegans architectus, tanquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artifex artificiosus, velut admirandi operis operarius opifex, [...] mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit Deus* ».

61. Olivier Boulnois, « La Création, l'art et l'original. Implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76; Voir aussi Robert W. Hanning, « *“Ut enim faber... sic creator”*... », art. cit.

Didascalicon (avant 1137), « l'œuvre de Dieu est de créer ce qui n'était pas [...], l'œuvre de l'artisan est d'unir ce qui était séparé ou de séparer ce qui était uni⁶² ». D'ailleurs, saint Augustin avait déjà expliqué (ca. 497) que les artistes « ne partent pas du néant, mais d'une matière donnée, telle que bois, marbre ou ivoire et autres sortes de matières susceptibles d'être confiées aux mains de l'artiste. Ils ne peuvent pas fabriquer quelque chose à partir de rien, parce qu'ils œuvrent par l'entremise du corps⁶³ ». Tout rapprochement entre l'activité de l'artiste et le geste créateur divin serait donc apparu comme outrageux, sinon comme un péché d'orgueil. Pourtant, au moins trois sculpteurs du XII^e siècle ont osé le suggérer, par des associations inédites entre images et textes épigraphiques, à défaut de pouvoir le faire *expressis verbis*.

La petite arcade sculptée par Pelegrinus, provenant probablement du mobilier liturgique de la cathédrale de Vérone (aujourd'hui au musée civique de Castelvecchio à Vérone)⁶⁴, constitue la première pièce de ce dossier singulier (fig. 17). Réalisée autour des années 1120-1130, l'œuvre représente la *Traditio legis et clavium*, c'est-à-dire la remise de la Loi à Paul et celle des clefs du Royaume des cieux à Pierre par le Christ. L'image est commentée par deux hexamètres léonins gravés sur l'archivolte : « + HOS EGO PLASMAVI HOS DIGNE S(AN)C(T)IFICAVI ET SIBI DONORUM CONCESSI IURA MEORUM » (« Ceux-ci, c'est moi qui les ai façonnés ; ceux-ci, je les ai sanctifiés dignement et je leur ai accordé le privilège de mes dons »). Le déictique *hos* se rapporte vraisemblablement aux deux apôtres et le locuteur de l'inscription est Dieu, qui s'affiche – assez curieusement – d'abord comme *plasmator*, puis comme source du pouvoir spirituel de l'Église. Au-dessus de l'image, se trouve un autre hexamètre léonin, sans rapport apparent avec le thème iconographique, mais en lien avec le sujet « démiurgique » évoqué dans l'inscription de l'archivolte, présentant Dieu dans son rôle de Créateur : « + SUM DEUS ET FACTOR CELI TERRIQUE CREATOR » (« Je suis Dieu, l'auteur du ciel et le créateur de la terre »). À la base de l'arcade, de part et d'autre de l'archivolte, Pelegrinus a apposé sa signature, toujours en hexamètres : « + SUM PELEGRINUS EGO QUI TALIA SIC BENE SCULPO QUEM DEUS

62. Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon De studio legendi*, liv. I, chap. 9, éd. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 176, col. 747 ; Hugues de Saint-Victor, *L'Art de lire. Didascalicon*, trad. Michel Le Moine, Paris, Le Cerf, 1991, p. 83 : « *Opus Dei est, quod non erat creare [...] opus artificis est disgregata coniungere vel coniuncta segregare* ».

63. Augustin d'Hippone, *De diversis questionibus 83 (Quatre-vingt-trois questions différentes)*, éd. et trad. Gustave Bardy, J. A. Beckaert, J. Boutet, Paris, Desclée de Brouwer, 1952, question 78, p. 340-342 : « [...] *artifices [...] quamvis non de nihilo, sed de aliqua materia oper [a]ntur, velut ligno aut marmore aut ebore et si quod aliud materiae genus manibus artificis subditur. Sed ideo non possunt isti de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus operantur* ».

64. Pour l'analyse et la contextualisation de l'œuvre, voir : Ettore Napione, « Notice III.5, Pelegrinus, *Tradio legis et clavium* », dans Renata Salvarani et Liana Castelfranchi (dir.), *Matilde di Canossa, il Papato, l'Impero : storia, arte, cultura alle origini del romanico*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 300-301.

Fig. 17. Pelegrinus, *Le Christ entre les saints Pierre et Paul (Traxditio legis et claviium)*, ca. 1120-1140, Vêrone, musée du Castelvecchio



IN ALTUM FACIAT CONSCENDERE CELU(M) » (C'est moi, Pelegrinus, qui sculpte si bien de telles choses. Que Dieu [me] fasse monter dans le haut du ciel). Dans ces vers, « *ego sum* » fait écho aux deux autres inscriptions, mais se réfère cette fois au sculpteur, qui devient ainsi presque « compagnon de métier » du *Deus Plasmator*.

Quelques années plus tard, en travaillant au décor de la façade de Saint-Zénon à Vérone, le sculpteur Nicholas se souvint de la solution adoptée par Pelegrinus, qui fut peut-être un de ses maîtres. Personnalité artistique parmi les plus importantes du XII^e siècle, Nicholas est aussi connu pour avoir consigné son nom dans cinq attestations épigraphiques de remarquable qualité littéraire⁶⁵. Autour de 1138, il exécuta le portail en saillie (*prothyron*) de la basilique de Saint-Zénon de Vérone, qu'il signa sur l'archivolte du tympan : « + ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM + OMNES LAUDEMUS CRISTUM D(OMI)N(U)MQ(UE) ROGEMUS + CELORU(M) REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUP(ER)NU(M) » (« Louons tous Nicholas, l'artiste savant qui sculpta ces choses et demandons au Christ et Seigneur qu'il lui concède le Royaume supérieur des cieux »). Sur la même façade où jaillit ce *prothyron*, Nicholas réalisa également une série de bas-reliefs, dont six illustrent des épisodes de la Genèse. Au sein de cet ensemble, trois panneaux sont consacrés à la Création. Le premier représente Dieu peuplant la Terre à peine créée de toutes sortes d'animaux et est surmonté par l'inscription « FACTOR TERRARU(M) GENUS HIC CREAT OM(N)E FERARUM » (« Ici, celui qui a fait les terres crée toute espèce de bêtes sauvages »). Le deuxième panneau montre la création du premier Homme, survenue le sixième jour, comme le précise l'inscription « + UT SIT REX RERUM DEDIT ADE SEXTA DIERUM » (« Comment le Roi des choses créa Adam le sixième jour »). Le troisième illustre la création d'Ève à partir de la côte d'Adam, comme cela est également expliqué dans la légende surplombant la scène : « + COSTA FURATUR D(EU)S UN(DE) VIRAGO CREATUR » (« Dieu enlève une côte de laquelle est créée la femme »). Si les choix thématiques et iconographiques de ce « triptyque » sont relativement conventionnels, un détail surprend par son audace : Nicholas célèbre la beauté de ses sculptures dans la scène où Dieu donne naissance à la plus belle de ses créatures⁶⁶. En effet, dans le panneau représentant la création d'Adam (fig. 18), juste en dessous de la légende, une inscription glose « + HIC EXE(M)PLA TRA{H}I POSSU(N)T LA(U)D(I)S NICOLAI » (« Ici peuvent être trouvés les exemples de la valeur de Nicholas »). Là où la comparaison relève de l'ineffable, le visuel prend le relais : le souvenir

65. Sur les signatures de Nicholas, voir Saverio Lomartire, « Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografia d'artista attraverso le iscrizioni », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale*, op. cit., p. 269-282.

66. Sur Adam, voir, dans ce volume, le chapitre d'Anne-Lydie Dubois, p. 75-92.



Fig. 18. Nicholas, *Création d'Adam*, ca. 1138, Vérone, Saint-Zénon, façade

épigraphique de l'artiste entre cette fois dans le champ même de l'image et son nom est mis en exergue non seulement par sa position à la fin du vers, mais aussi par son incision, sur deux lignes, à côté du nimbe du Créateur (où l'on trouve habituellement le *titulus* d'identification des personnages saints) et juste au-dessus de la main droite de Dieu. Par cet expédient, l'artiste devient le double de la Divinité créatrice.

Dans ces mêmes années, loin de Vérone, un sculpteur nommé Natalis associait lui aussi son travail à la Création divine, sur le tympan de l'église Sainte-Trinité d'Autry-Issards (Allier)⁶⁷. Sur le linteau en bâtière surmontant l'accès principal de l'église, il réalisa, vers le deuxième quart du XII^e siècle, un décor sculpté et peint auquel il ajouta des inscriptions (fig. 19). Au centre de la composition, encadrée par une série d'arcades figurant la Jérusalem céleste, une mandorle contenant jadis l'image peinte du Christ est soutenue par deux archanges, identifiés respectivement comme Michel et Raphaël par une inscription sur leur nimbe. Un distique élégiaque léonin complète le message de l'image : sous le dais en arc en mitre qui surplombe la mandorle, on lit le pentamètre « + PENAS REDDO MALIS PREMIA DONO BONIS » (« Je rends les tourments aux méchants, je donne les récompenses aux bons ») ; en bas de l'image, à l'intérieur d'un mince bandeau, court l'hexamètre suivi de la signature « + DEUS CUNCTA FECI. HOMO FACTUS CU(N)CTA REFECI. + NATALIS ME FE[CIT] » (« Dieu, j'ai tout fait. Fait homme, j'ai tout refait. Natalis m'a fait »). Les deux vers (dont l'ordre est inversé dans la mise en page de l'inscription) condensent les thèmes de la Création, de l'Incarnation du Christ et de la Justice distributive divine et sont proférés par le Christ/Dieu de la mandorle, qui s'exprime à la première personne du singulier. Natalis signe l'œuvre avec l'habituel « *me fecit* », mais la banalité apparente du choix de cette formule acquiert dans ce contexte une valeur particulière. Le signataire crée volontairement une ambiguïté référentielle par l'emploi du pronom personnel *me* à la suite d'un texte où *ego* se rapporte à la Divinité, confondant ainsi l'œuvre dans sa totalité, le Christ/Dieu peint dans la mandorle et le référent de l'image (Dieu lui-même). La triple répétition anaphorique du verbe *facere* dans le vers mentionnant la Création et dans la signature parachève cette superposition entre Dieu créateur et artiste.

Le caractère exceptionnel de ces trois exemples oblige à en relativiser la portée. D'ailleurs il faut aussi nuancer ce qui pourrait apparaître comme blasphématoire dans ce rapprochement entre l'artiste et le Créateur.

La fierté affichée de l'artiste du Moyen Âge pour son habilité ne fait plus de doute grâce aux études sur les signatures épigraphiques qui, depuis une trentaine d'années, ont contribué à renverser le mythe romantique de

67. Pour l'édition des inscriptions, voir *CIFM*, vol. 18, Allier, n° 1, p. 3-4.

Fig. 19. *Natalis, Christ en Majesté porté par deux archanges, ca. 1140, Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, tympan occidental*



l'anonymat de l'artisan médiéval. Le souci de valoriser ces manifestations précoces d'orgueil professionnel et individuel a cependant fait presque oublier le contexte profondément religieux dans lequel elles s'inscrivaient. Bon nombre de ces inscriptions associaient en effet déclarations élogieuses et invocations pieuses. En se limitant aux exemples susmentionnés, on remarquera que l'allusion de Natalis à la justice distributive divine n'est sans doute pas anodine et que Pelegrinus demande expressément des récompenses célestes pour son talent de sculpteur, tout comme Nicholaus (dans l'inscription du tympan du *prothyron*) dont la pétition de louanges terrestres vise également l'obtention du royaume des cieux. La coexistence de ces deux attitudes antinomiques paraît moins aberrante si l'on songe à la destination de ces œuvres. Les productions si fièrement signées contribuent toutes à orner la Demeure du Seigneur et leur réalisation peut donc être lue comme un acte méritoire, susceptible d'attirer des bénéfices spirituels. D'autre part, en ce qui concerne plus spécifiquement le rapprochement des artistes au Créateur, on peut aussi y lire la volonté de désigner la Divinité comme source de leur talent. Comme cela est expliqué dans le livre de l'Exode et comme le rappelle le moine Théophile dans sa *Schedula diversarum artium* – célèbre traité technique du premier quart du XII^e siècle sur les arts de la peinture, de la fusion et du vitrail – l'habileté artistique était considérée comme un don divin. À ce sujet, Théophile écrit :

Il [*i.e.* Salomon] avait lu, dans l'Exode, que Dieu confia à Moïse la mission de la construction du tabernacle ; qu'il nomma les maîtres d'œuvre ; qu'il les remplis du souffle de la sagesse, de l'intelligence, de la science dans tous les domaines du savoir pour concevoir et exécuter les œuvres en or, en argent, en airain, en pierres précieuses, en bois et de toutes sortes d'art ; par une pieuse réflexion, il avait compris que Dieu se plaisait à un tel ornement dont il confiait la réalisation aux enseignements et à l'autorité du Saint-Esprit ; qu'il pensait que personne ne pouvait rien entreprendre de tel sans Son inspiration⁶⁸.

Augustin avait d'ailleurs déjà tenu des propos similaires en les formulant de manière encore plus claire : « cet art souverain du Dieu tout-puissant, art par lequel tout fut tiré du néant et qu'on nomme encore sa sagesse, c'est

68. Theophilus, *The Various Arts*, éd. Charles Reginald Dodwell, Oxford, Clarendon Press, 1961, livre III, p. 62 : « *Legerat namque in Exodo Dominum Moysi de constructione tabernaculi mandatum dedisse et operum magistros ex nomine elegisse, eosque spiritu sapientiae et intelligentiae et scientiae in omni doctrina implese ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et aere, gemmis ligno et universi generis arte, noveratque pia consideratione Deum huiusmodi ornatu delectari, quam construi disponebat magisterio et auctoritate Spiritus sancti, credebatque absque eius instinctu nihil huiusmodi quemquam posse moliri* ».

également lui qui agit par les artistes, pour leur faire produire des œuvres belles et proportionnées⁶⁹ ».

On peut ainsi plus aisément expliquer le parallèle établi entre Création divine et création humaine dans les exemples susmentionnés, non pas comme l'appropriation par l'Homme des prérogatives divines, mais comme la réalisation, à travers l'Homme, la plus belle créature de Dieu, d'une nouvelle et perpétuelle re-création.

En conclusion, si les signatures épigraphiques du Moyen Âge central sont les sources les plus directes pour appréhender l'idée de création par les artistes eux-mêmes, leur message n'est pas toujours transparent. L'exploration de leur vocabulaire révèle qu'aux XI^e et XII^e siècles la pratique artistique continue de se concevoir selon le paradigme de l'artisanat. On constate en effet dans les textes de ces inscriptions un renvoi aux aspects les plus concrets de la production d'œuvres, où toute référence à la créativité et à l'originalité – valeurs fondatrices de l'idéal moderne de la création artistique – est absente. Cela n'exclut pourtant pas une réelle appréciation pour les compétences techniques des artistes et le caractère esthétique de leurs réalisations. Seule l'exception italienne contient les germes d'une conception savante de l'activité artistique qui trouvera son expression la plus pleine avec la Renaissance du XVI^e siècle. Des études de cas⁷⁰, comme la réflexion que l'on a choisi de présenter ici au sujet du rapprochement entre création divine et humaine, laissent entrevoir, dès le XII^e siècle, une conscience profonde des artistes pour leurs capacités, qui ne doit toutefois pas être interprétée de manière anachronique. Fondée sur des valeurs chrétiennes, elle relie l'artiste au divin et lui permet d'exprimer par son talent la puissance créatrice de Dieu.

214

69. Augustin d'Hippone, *De diversis quaestionibus*, op. cit., question 78, p. 340-342 : « *Ars illa summa omnipotentis Dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant* ».

70. La valeur de cette démonstration reste malheureusement tributaire de l'état d'avancement des recherches et ce n'est que lorsque le recensement des signatures épigraphiques à l'échelle européenne aura été achevé qu'il sera possible de proposer une étude globale du phénomène et de dégager des conclusions plus fermes.

CRÉATION MÉCANIQUE :
LE COQ AUTOMATE DE LA PREMIÈRE HORLOGE
ASTRONOMIQUE DE STRASBOURG

Vincent Deluz
Université de Genève

[L'Ars] Si garde comment nature oeuvre
Car mout voudroit faire autele oeuvre
Et la contrefait comme singes.
Mais tant est ses sens nuz et linges
Qu'el ne puet faire choses vives,
Ja si ne sembleront naïves/

*Jean de Meung*¹.

Imiter la nature, la « contrefaire » comme dit Jean de Meung, essayer de reproduire l'acte créateur et donner vie à un être artificiel, n'est-ce pas là le rêve qui anime chaque mécanicien ou horloger qui fabrique un automate, plaçant en son sein des mécanismes issus de la plus haute technologie de son époque pour faire exécuter à sa machine des gestes humains ou des mouvements d'animaux ? En Occident, les XII^e et XIII^e siècles furent une période propice à la discussion autour des arts mécaniques et à l'idée de création d'artefacts imitant la nature². Les intellectuels débattaient de l'opposition entre nature et Dieu, et les ingénieurs inventaient toujours plus de moyens de soumettre la nature à leurs besoins³. L'épigramme tirée du *Roman de la Rose* est révélatrice des interrogations et des réflexions du Moyen Âge central, qui se prolongeront les siècles suivants, au sujet des artifices et de la fabrication de machines. L'automate, machine programmée, est déjà évoqué dans la littérature française médiévale

1. Jean de Meung, *Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 842-843 (v. 16033-16039) : « [L'Art] observe comme Nature travaille, car il voudrait bien faire une telle œuvre, et il la contrefait comme un singe, mais son faible génie ne peut créer des choses vivantes, si naïves qu'elles paraissent... »
2. Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2014, p. 116-118.
3. Voir à ce sujet les travaux des historiens des techniques Lynn White et Jean Gimpel, notamment Lynn Townsend White, *Technologie médiévale et transformations sociales*, Paris, Mouton, 1969 et Jean Gimpel, *La Révolution industrielle du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 1975.

depuis les premières mises en roman⁴. Plusieurs études récentes analysent la place et le rôle qu'il tient dans la littérature médiévale, témoignant de l'intérêt actuel que la critique porte à ce sujet⁵. Une monographie publiée dernièrement s'intéresse aux automates médiévaux du monde occidental avant l'avènement de l'horlogerie mécanique qui prend racine à la fin du XIII^e siècle⁶. Mais malgré l'attention portée à cet objet d'étude, les véritables machines anthropomorphes et zoomorphes fabriquées à la fin du Moyen Âge restent peu étudiées du fait même que les sources techniques transmises et les *realia* conservés n'abondent pas. Parmi les quelques objets qui nous sont parvenus, le coq mécanique de la première horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, fabriquée au milieu du XIV^e siècle, est particulièrement exceptionnel. Sans lui, les automates créés aux XIV^e et XV^e siècles qui agrémentaient les horloges monumentales des villes et des cathédrales auraient pu rester seulement mythiques, et devenir un sujet de controverse⁷. L'étude du coq automate présentée dans cet article permettra de mesurer le niveau technique atteint par les médiévaux en mécanique horlogère et de s'interroger aussi sur la place que la société médiévale a accordée aux automates en comparaison avec le monde musulman des siècles précédents, ainsi qu'avec le monde antique.

4. Cependant, l'automate est toujours présenté comme une création provenant de contrées éloignées, hors du monde. À noter que le terme automate n'est pas attesté au Moyen Âge : il apparaît pour la première fois en 1534 dans *Gargantua* (chap. xxiv) de Rabelais. Dans les romans en ancien français, il est fait mention d'*image* ou d'*engin*, mais le plus souvent par *nigromance*. Par automate, j'entends toute machine qui reproduit le mouvement ou les attitudes d'un être vivant, à partir d'un programme déterminé d'opérations.
5. Voir les articles publiés dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. Le sujet d'étude n'est pas nouveau pour autant, voir notamment Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates » dans s. n., *Le Nombre du temps : en hommage à Paul Zumthor*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 1988, p. 15-21.
6. La dernière monographie entièrement consacrée aux automates médiévaux est Elly Rachel Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015. Pour une histoire générale des automates, voir Alfred Chapuis et Édouard Gelis, *Le Monde des automates : étude historique et technique*, Genève, A. Chapuis, 1928.
7. De même, les chercheurs ont longtemps douté de l'existence des instruments astronomiques et mécaniques cités dans les ouvrages antiques jusqu'à la découverte de la machine d'Anticythère au début du XX^e siècle. Celle-ci permit de reconsidérer plus sérieusement les descriptions offertes par les textes antiques. Voir Derek John de Solla Price, *Gears from the Greeks: The Antikythera Mechanism: A Calendar Computer from ca. 80 B.C.*, Philadelphia, American philosophical society, 1974. Au sujet du coq automate de la cathédrale de Strasbourg, j'émet actuellement une réserve quant à la date exacte de sa fabrication. Voir la discussion autour des sources ci-dessous.

Avant de centrer mon propos sur les deux derniers siècles du Moyen Âge et de décrire dans le détail le fonctionnement du coq automate de Strasbourg, il est essentiel de rendre compte brièvement de l'histoire des automates et surtout des techniques mises en œuvre pour les faire mouvoir, afin de mettre en évidence les spécificités médiévales. Les sources les plus anciennes qui attestent l'invention d'automates remontent en effet à la période antique. En dehors des mentions mythologiques et littéraires, le premier homme qui aurait réussi à fabriquer une colombe de bois volant par elle seule serait Archytas de Tarente, philosophe grec du ^v^e siècle avant J.-C.⁸. Cependant, il faut attendre les mécaniciens grecs du ⁱⁱⁱ^e siècle avant J.-C., qui forment l'école d'Alexandrie, pour avoir des sources fiables décrivant dans le détail les machines ainsi que leur fonctionnement mécanique. L'école d'Alexandrie est à l'origine d'une production littéraire technique particulière ; les mécaniciens grecs ont écrit des traités au sujet des phénomènes pneumatiques, de l'optique, des machines en général, de la fabrication de clepsydres et d'automates entre autres exemples⁹. Trois auteurs en particulier ont rédigé des ouvrages entièrement consacrés aux automates : Ctésibius, Philon de Byzance et Héron d'Alexandrie¹⁰.

8. Malheureusement, les travaux d'Archytas ne nous sont pas parvenus et la description de l'oiseau de bois, faite par Aulu-Gelle au ⁱⁱ^e siècle après J.-C. (Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, liv. X, 12) d'après un texte du philosophe Favorinus, n'est pas assez précise pour rendre compte des mécanismes et des techniques employées pour sa fabrication et son fonctionnement. Au sujet des textes antiques de mécanique, voir Philippe Fleury, « *Le De Architectura* et les traités de mécanique ancienne », dans s.n., *Le Projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du « De Architectura »*, Roma, École française de Rome, 1994, p. 198. Au sujet des premières mentions littéraires évoquant des automates (Homère, Hésiode, Aristophane, etc.) voir Nadia Ambrosetti, *Cultural Roots of Technology: an Interdisciplinary Study of automated Systems from the Antiquity to the Renaissance*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Milan, 2010, p. 5. Archytas et les premiers ingénieurs grecs ont aussi été étudiés sommairement dans Bertrand Gille, *Les Mécaniciens grecs : la naissance de la technologie*, Paris, Le Seuil, 1980.
9. Au sujet de l'école d'Alexandrie et des trois principaux mécaniciens, voir Aage Gerhardt Drachmann, *Ktesibios, Philon and Heron: a Study in Ancient Pneumatics*, Copenhagen, Munksgaard, « *Acta historica scientiarum naturalium et medicinalium* », vol. 4, 1948. Cet ouvrage bien qu'ancien est mieux documenté que le travail de Bertrand Gille cité aux notes précédente et suivante.
10. Le premier de ces ingénieurs alexandrins est Ctésibius. Il est cité à de nombreuses reprises dans la littérature technique ancienne, mais ses écrits ont été perdus. Ctésibius est notamment cité par Athénée le Mécanicien, Pliny l'Ancien, Vitruve, Diodore de Sicile et Philon de Byzance. Voir à ce sujet Bertrand Gille, *Les Mécaniciens grecs*, op. cit. p. 83 et Philippe Fleury, « *Le De Architectura* et les traités de mécanique ancienne », art. cit., p. 197. Ce n'est qu'à travers des témoignages ultérieurs qu'il est possible de rassembler les sujets sur lesquels Ctésibius aurait écrit. Vitruve, au ⁱ^e siècle avant J.-C., se réfère souvent à Ctésibius dans le *De Architectura*, et c'est grâce à lui que quelques-unes de ses inventions sont encore connues. Non seulement Vitruve détaille précisément le fonctionnement de l'orgue hydraulique et de la pompe à piston de Ctésibius, mais il décrit également la fabrication et l'utilisation de plusieurs horloges à eau munies d'automates, dont le mécanicien grec serait l'inventeur. Voir dans Vitruve, *De Architectura*, le livre IX, consacré à la gnomonique et le livre X aux machines. Au sujet des clepsydres à automates de Ctésibius voir Vincent Deluz, « De la

Ces trois mécaniciens exposent dans leurs ouvrages des automates qui se meuvent principalement sur des principes pneumatiques ou hydrauliques, au moyen de la compression de l'air ou de la force de l'écoulement de l'eau¹¹. Certaines de leurs machines ont servi à illustrer et démontrer de manière ludique des phénomènes physiques, d'autres ont été utilisées pour le service de table, d'autres encore ont joué des scènes dans de véritables théâtres automatiques, sans oublier les figurines qui étaient directement liées au fonctionnement des clepsydres, servant d'indicateur horaire visuel ou sonore¹².

Cette littérature technique perdue au début du Moyen Âge dans l'Empire byzantin, mais c'est surtout dans le monde musulman que se développe une véritable dynamique de recherche en mécanique appliquée. Les ouvrages de Philon de Byzance et d'Héron d'Alexandrie sont traduits en arabe dès le IX^e siècle ; certains de ces traités nous sont parvenus uniquement en traduction, les textes grecs ayant été perdus¹³. Les mécaniciens arabes contribuent donc non seulement à perpétuer la tradition des automates grecs, mais développent également une nouvelle syntaxe mécanique qui leur est propre. En effet, des frères Banû Mûsâ, et leur *Livre des procédés ingénieux* au IX^e siècle, jusqu'à

218

clepsydre animée à l'horloge mécanique à automates, entre Antiquité et Moyen Âge », Sophie Madeleine et Philippe Fleury *Autour des machines de Vitruve. L'ingénierie romaine : textes, archéologie et restitution*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 173-193.

Philon de Byzance, à la fin du III^e siècle avant J.-C., cite également Ctésibius. À la suite de ce dernier, il poursuit des recherches dans les domaines de la mécanique et de la pneumatique, et rédige une *syntaxe mécanique*, un traité sur *Les Clepsydres* et un ouvrage intitulé *Pneumatica*, qui traite en particulier des automates fonctionnant au moyen de l'écoulement de l'eau ou de la compression de l'air. Ses trois traités sont aujourd'hui majoritairement conservés dans des manuscrits arabes. Voir ci-dessous la tradition mécanique dans le Proche-Orient. Philon de Byzance aurait aussi écrit un texte intitulé *Les Automates de théâtre*, mais ce texte n'a pas été retrouvé. Au sujet des traités de mécanique conservés, voir Philippe Fleury, « Le *De Architectura* et les traités de mécanique ancienne », art. cit., p. 199.

Près de trois siècles après Ctésibius et Philon de Byzance, Héron d'Alexandrie, au I^{er} siècle après J.-C., dans la lignée des ingénieurs grecs d'Alexandrie, écrit à nouveau spécialement sur la science de la fabrication des automates. Il se réfère à ses prédécesseurs dont il cite les ouvrages. Parmi les nombreux textes de mécanique dont il est l'auteur, les automates sont présentés et développés dans *Les Pneumatiques* et *Les Automates*.

Pour une édition critique de ce dernier ouvrage, voir Héron d'Alexandrie, *Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia*, éd. Wilhelm Schmidt, t. I-V, Leipzig, Teubner, 1899-1914.

11. Les principes mécaniques des engrenages, des leviers et des poulies étaient bien évidemment déjà connus et utilisés pour le fonctionnement des automates, mais ce sont surtout les ingénieurs arabes qui perfectionneront l'ensemble des objets mécaniques, innovant en matière de syntaxe mécanique.
12. Pour couvrir l'ensemble des sources techniques antiques qui s'occupent des automates, il faut donc prendre en considération tant les traités sur les *automates* et les *pneumatiques*, que ceux sur les *clepsydres*.
13. Pour une bonne synthèse du mouvement de traduction arabe ainsi que de la production littéraire technique arabes voir Ahmad Y. Hassan et Donald R. Hill, *Sciences et techniques en islam : une histoire illustrée*, Paris, EDIFRA/UNESCO, 1991, p. 60 sq. Se référer aux travaux de Hill qui portent principalement sur la littérature technique arabe, voir les deux notes suivantes.

Ibn Ma'ruf et son *Livre des procédés nobles sur les instruments merveilleux*, au ^{xvii}^e siècle, la tradition de la mécanique appliquée et surtout des automates est augmentée et enrichie¹⁴. Les premiers auteurs se contentent de compiler les textes grecs, mais les suivants poursuivent de nouvelles recherches. Ibn al-Razzâz al-Jazari, le plus célèbre des mécaniciens arabes du Moyen Âge, offre notamment au début du ^{xiii}^e siècle de nombreuses innovations mécaniques dans son *Recueil de la théorie et de la pratique utile dans l'art des procédés ingénieux*. Ses travaux sur les clepsydres et les automates ont passablement influencé la tradition littéraire technique qui a suivi¹⁵. Dans le monde musulman médiéval, l'intérêt pour la mécanique appliquée semble avoir été d'une grande importance dans les classes sociales élevées qui étaient friandes des *hyal-s*. Le mot *hyal*, qui en arabe signifie machine ou automate dans un sens large, sert à désigner au moins trois réalités différentes : les automates ludiques, les instruments de mécanique utilitaires et les engins militaires¹⁶. Seules les deux premières catégories nous intéressent ici. Pour subvenir aux besoins d'une élite consommatrice de jeux mécaniques, dès le ^x^e siècle se développent des professions spécialisées dans la réalisation d'automates utilitaires destinés à servir à boire ou encore de clepsydres donnant l'heure de manière divertissante. Par conséquent, la tradition littéraire technique arabe offre un témoignage privilégié d'une région où la mécanique appliquée avait pris une place importante dans la société¹⁷.

La tradition critique a longtemps postulé une absence de transmission de cette abondante culture technique arabe à l'Occident¹⁸. Pourtant quelques indices ténus pourraient attester du contraire. Au ^{xii}^e siècle, la bibliothèque de Richard de Fournival comportait un ouvrage de pneumatique et de lever de poids, *Excerpta de libro Heronis de specialibus ingeniis*, attribué à l'époque

14. Voir Donald R. Hill et David A. King, *Studies in Medieval Islamic Technology: From Philo to Al-Jazarî, from Alexandria to Diyâr Bakr*, Aldershot, Ashgate, 1998.
15. Pour une édition et un commentaire de son œuvre, voir Donald R. Hill, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Dordrecht, Reidel, 1974. L'ouvrage suivant, moins centré sur Al-Jazari rend bien compte de l'évolution de la mécanique arabe et de l'utilisation des automates sur les clepsydres : Donald R. Hill, *Arabic-Water Clocks*, Alep, University of Aleppo, IHAS, 1981.
16. Voir Donald R. Hill, « *hiyal* » dans Peri J. Bearman, *Encyclopédie de l'islam*, Leiden, Brill, 2007, p. 371-374. Au sujet de la classification des *hiyal* voir Ahmed Djebbar, *L'Âge d'or des sciences arabes*, Paris, Le Pommier, 2013.
17. Pour une étude récente sur la place que revêt l'automate dans l'Orient médiéval voir Anna Caiozzo, « Entre prouesse technique, cosmologie et magie : l'automate dans l'imaginaire de l'Orient médiéval » dans Véronique Adam et Anna Caiozzo (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, MSH-Alpes, 2010, p. 43-79.
18. La dévalorisation des arts mécaniques par les intellectuels du Moyen Âge pourrait en être la raison. Voir l'opposition entre science et technique dans Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge, University Press, 1959.

à un certain Héron le mécanicien¹⁹. Cet ouvrage pourrait être une traduction latine du traité des frères Banu-Moussa²⁰. De la même manière, on trouve dans le carnet de Villard de Honnecourt daté du milieu du XIII^e siècle des dessins et des explications sur le fonctionnement de quelques automates hydrauliques et mécaniques pouvant être comparés avec ceux de la tradition grecque ou arabe²¹. Ces dessins constituent un témoignage d'une transmission de la tradition mécanique vers l'Occident médiéval, sans qu'il soit possible de déterminer la nature des sources sous-jacentes (directes, indirectes, écrites, orales ou oculaires). Au-delà, l'écho fait aux automates dans l'Occident médiéval est bien mieux représenté dans la littérature, comme en témoignent les merveilles magiques contenues dans les romans antiques, puis les romans courtois²². À côté des récits de voyage et de la littérature de cour, la connaissance des automates orientaux a également été transmise par contact direct à travers notamment des cadeaux diplomatiques venus du sud de l'Europe et d'Orient sous la forme de clepsydres à automates tout au moins durant le haut Moyen Âge.

Ainsi en 507, le roi burgonde Gondebaud reçoit de Théodoric une horloge à eau qui comporte entre autres des figurines jouant de la trompette, des serpents de bronze sifflant et de faux oiseaux gazouillant²³. La lettre de Cassiodore qui détaille ce cadeau diplomatique ne parle pas du mouvement des diverses figurines, mais la description qui en est faite rappelle les jeux pneumatiques connus depuis Ctésibius et dépeints par Vitruve. Une autre clepsydre à

19. Voir à ce sujet la discussion dans Nadia Ambrosetti, *Cultural Roots of Technology*, op. cit., p. 131-132. Le manuscrit n'a pas été retrouvé actuellement, il ne se trouve pas conservé à la Bibliothèque nationale de France comme c'est le cas pour le reste de la bibliothèque de Richard de Fournival. Il n'est donc pas possible de déterminer précisément de quel texte antique ou arabe il s'agit. Cependant, j'ajouterais qu'il nous est parvenu une traduction latine du XIII^e siècle des *Pneumatiques* de Philon (Cambridge, Pembroke College, ms. 169). Peut-être le livre de Richard de Fournival constituait-il une autre copie de la même traduction latine ?
20. Dans les faits, il n'est pas possible de trancher. Les hypothèses actuelles proposent les attributions à Philon de Byzance, Héron d'Alexandrie ou les frères Banu Musa. Voir à ce sujet Nadia Ambrosetti, *Cultural Roots of Technology*, op. cit., p. 132.
21. L'oiseau buveur dessiné par Villard au fol. 9 r^o (BNF, ms. 1909) reproduit presque à l'identique un automate à siphon de Héron d'Alexandrie, voir Jean Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2015, p. 165-169.
22. Pour ne prendre qu'un exemple d'automate nous retrouvons des arbres à oiseaux artificiels dans *Escanor* de Girart d'Amiens, *Floire et Blancheflor* de Robert d'Orbigny, *Ipomédon* de Hue de Rotelande, mais aussi dans le *Roman d'Alexandre* et le *Roman d'Eneas*. Je renvoie à l'excellent article de Myriam Clément-Royer qui offre une analyse de ce motif littéraire en interrogeant la littérature technique grecque, et démontre que cette dernière était connue de certains auteurs. Voir Myriam Clément-Royer, « L'arbre aux oiseaux "automates" dans *Escanor* de Girart d'Amiens » dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 131-156.
23. Cassiodore, *Variae epist.* XLV, 6 : « *Metalla mugiunt, Diomedes in aere grauius bucinat, aeneus anguis insibilat, aues simulatae fritinniunt, et quae uocem propriam nesciunt habere, dulcedinem probantur emittere cantilena.* » Voir *Cassiodori senatoris Variae*, éd. Theodor Mommsen et Ludwig Traube, Berolini, apud Weidmannos, 1894.

automates, offerte à Charlemagne en 807 par le calife de Bagdad Hâroun al-Rachid, impressionne Eginhard qui en donne une description soignée dans les *Annales regni Francorum*.

Il y avait aussi parmi ces présents du roi de Perse [...] une horloge de bronze doré, construite avec un art admirable. Un mécanisme mu par l'eau marquait le cours des douze heures, et au moment où chaque heure s'accomplissait, un nombre égal de petites boules d'airain tombaient sur un timbre placé au-dessous et le faisaient tinter par leur chute. Il y avait encore douze cavaliers, qui, lorsque les douze heures étaient révolues, sortaient par douze fenêtres, en fermant derrière eux, dans le choc de leur sortie, ces fenêtres qui, auparavant, étaient ouvertes. On admirait encore beaucoup d'autres merveilles dans cette horloge, mais il serait trop long de les rapporter ici²⁴.

Ici les figurines émettent aussi des sons, mais c'est surtout leurs déplacements qui sont spectaculaires. Les connaissances techniques décrites dans les traités arabes de mécanique empêchent de douter de la sincérité de la description d'Eginhard et rendent son témoignage authentique. Les automates reproduisant une gestuelle humaine ou des mouvements d'animaux, ou émettant des sons tels que des cris d'animaux sont donc connus en Occident au moins par le truchement des cadeaux diplomatiques. Par ailleurs, les clepsydres à rouages recommencent à être fabriquées dès le IX^e siècle en Occident, dans les monastères, et la transmission du livre IX du *De Architectura* de Vitruve y a très certainement contribué²⁵. Cependant, il ne semble pas que ces horloges à eau aient été ornées d'automates anthropomorphes ni zoomorphes.

Les contacts et les échanges répétés avec le monde islamique dès le X^e siècle dans la péninsule ibérique et en Sicile (comprenant le mouvement de traduction des ouvrages scientifiques de l'arabe et du grec vers le latin dès le XI^e siècle) pourraient aussi avoir contribué à répandre des connaissances sur la mécanique appliquée ainsi qu'à développer le goût pour cet art, dans ces régions limitrophes au moins²⁶.

24. La traduction est reprise dans Eginhard, *Œuvres complètes d'Eginhard*, éd. Alexandre Teulet, Paris, Renouard, 1840, t. I, p. 67 : « [...] *necnon et horologium ex auricalco arte mechanicam mirifice compositum, in quo duodecim horarum cursus ad clepsidram vertebatur, cum totidem aereis pilulis, quae ad completionem horarum decidebant et casu suo subiectum sibi cymbalum tinnire faciebant, additis in eodem eiusdem numeri equitibus, qui per duodecim fenestras completis horis exiebant et impulsu egressionis suae totidem fenestras, quae prius erant apertae, claudebant; necnon et alia multa erant in ipso horologio, quae nunc enumerare longum est* ».

25. Pour la réception du livre IX du *De Architectura* au Moyen Âge et son influence sur l'horlogerie médiévale, voir Vincent Deluz, « De la clepsydre animée à l'horloge mécanique à automates, entre Antiquité et Moyen Âge », art. cit.

26. Je n'ai malheureusement pas la place de développer ici les échanges importants qui eurent lieu entre Occident et Proche-Orient ni la vague de traduction des ouvrages arabes et grecs

Pourtant, malgré tous ces éléments, il faut attendre l'invention occidentale de l'échappement à foliot pour que débute la construction d'horloges mécaniques mues pas un poids moteur, et par la même occasion pour voir apparaître de véritables créations d'automates dans le monde occidental.

L'HORLOGE MÉCANIQUE À AUTOMATES

222

S'il est difficile de déterminer l'influence de la science mécanique arabe sur les développements technologiques en Occident, il est en revanche certain que les XII^e et XIII^e siècles ont été des périodes très florissantes en Europe du point de vue de l'histoire des techniques. Ces siècles dynamiques dans la recherche mécanique voient en effet la prolifération des moulins à eau, le perfectionnement des mécanismes et des rouages dans l'industrie meunière, l'invention de moulin à vent à axe pivotant, la recherche active de nouvelles sources d'énergie ainsi que l'étude et la recherche d'échappement pour obtenir un mouvement circulaire continu régulier dans le domaine de l'horlogerie²⁷. Parmi ces innombrables innovations, les historiens de l'horlogerie s'accordent à reconnaître le rôle majeur des expérimentations sur les sonneries automatiques dans les monastères qui aboutissent à la découverte de l'échappement à foliot, vers la fin du XIII^e siècle²⁸. À terme, ces innovations révolutionnent le monde horloger et dès le début du XIV^e siècle apparaissent dans les cathédrales et les monastères des horloges mécaniques monumentales.

La nouveauté de ces dispositifs repose sur l'utilisation d'un poids et non, comme dans le cas de la clepsydre sur l'écoulement de l'eau. La chute de ce poids moteur entraîne la rotation de la roue principale à laquelle il est attaché ; toute la difficulté était de trouver un moyen de ralentir la chute au maximum afin d'obtenir un mouvement de rotation régulier et non une accélération. Le

vers le latin inaugurée par les intellectuels européens. Au sujet des traductions d'ouvrages de mécanique traduits voir la synthèse dans Nadia Ambrosetti, *Cultural Roots of Technology*, op. cit., p. 124 sq. Pour une mise à jour de l'histoire des sciences médiévales voir également Danielle Jacquart, « Quelle histoire des sciences pour la période médiévale antérieure au XIII^e siècle ? », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39/153-154 : « La recherche sur le Moyen Âge à l'aube du vingt-et-unième siècle », 1996, p. 97-113. Quant à la transmission des connaissances, voir Pamela O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.

27. Pour une synthèse des inventions techniques médiévales et leurs impacts technologiques se référer à Lynn Townsend White, *Technologie médiévale et transformations sociales*, op. cit. et Jean Gimpel, *La Révolution industrielle du Moyen Âge*, op. cit.

28. John Drummond Robertson, *The Evolution of Clockwork*, Wakefield, S.R. Publishers, 1972 ; David S. Landes, *L'Heure qu'il est : les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1988 ; Gerhard Dohrn-van Rossum, *L'Histoire de l'heure : l'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 108.

foliot est un mécanisme régulateur qui retient à intervalle régulier la roue de rencontre²⁹ au moyen de deux palettes fixées dans un axe perpendiculaire l'une par rapport à l'autre sur la verge du foliot. De cette manière, la rotation de l'axe ne s'accélère pas, le poids entraîne la roue dans des « microchutes » qui sont réglées par le rythme du foliot (fléau) (Fig. 20).

Dans la première moitié du XIV^e siècle, en même temps qu'apparaissent dans toute l'Europe les premières horloges mécaniques, les premiers jeux d'automates occidentaux voient le jour. La force transmise par le lourd poids moteur et les grands rouages de fer permettent en effet aux horloges mécaniques d'animer des automates de plus grande envergure que ceux qui accompagnaient les clepsydres antiques ou arabes.

Ces premières horloges mécaniques, qui sont par ailleurs difficiles à différencier dans les textes des clepsydres ou des autres instruments de mesure du temps³⁰ se retrouvent principalement fabriqués pour les cathédrales et les abbayes au commencement du XIV^e siècle³¹. Les chroniques attestent le plus souvent du début ou de la fin des travaux de construction d'une horloge, ou plus simplement de leur acquisition. Toutes les horloges monumentales construites dans la première partie du XIV^e siècle ne sont pas pour autant à chaque fois agrémentées d'automates, et il est parfois difficile, à partir des sources textuelles normatives ou comptables, de déterminer si elles en étaient pourvues³².

La plus ancienne horloge monumentale enrichie par des jeux d'automates est celle de la cathédrale de Norwich, construite entre 1322 et 1325. Elle comprend un carillon, ainsi qu'une procession de figurines représentant des moines. L'église de Glastonbury fait construire son horloge à automates et figurines dans les mêmes années. En 1326, les comptes pour l'entretien de l'horloge de l'hôpital Saint-Jacques à Paris mentionnent le prix des matériaux pour la fabrication d'une procession des Trois Rois Mages mobiles reliés aux mécanismes de l'horloge. Il s'agit de la première attestation de l'iconographie de la procession de Rois Mages sous forme d'automates³³. Ce dispositif sera repris à de nombreuses occasions

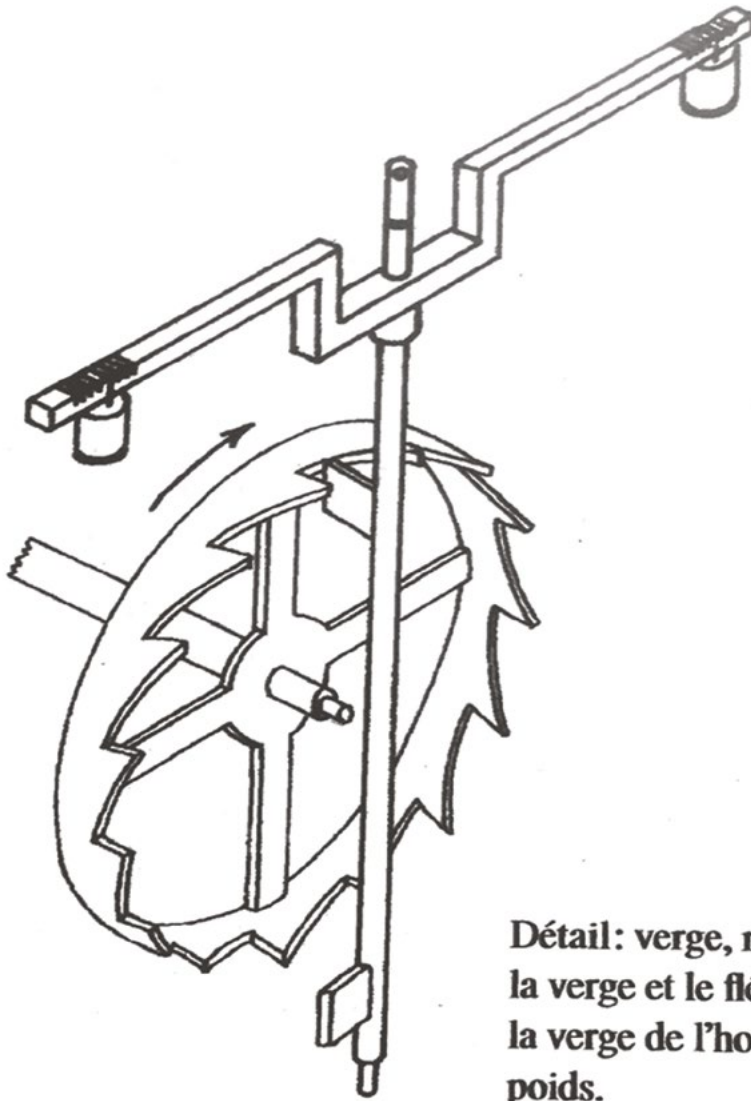
29. Il s'agit habituellement d'une couronne dentée se trouvant sur le même axe que la roue principale ou reliée par un engrenage.

30. Le terme *horologium* latin peut aussi bien désigner un cadran solaire, une clepsydre ou une horloge mécanique.

31. Les éléments avancés dans le paragraphe suivant sont principalement repris de Gerhard Dohrn-van Rossum, *L'Histoire de l'heure*, op. cit., p. 111-113.

32. Voir à ce propos Alfred Ungerer, *Les Horloges astronomiques et monumentales les plus remarquables de l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Strasbourg, 1931. Le travail initié par Ungerer dans la première moitié du XX^e siècle mériterait d'être poursuivi et les sources renfermant des informations sur les premières horloges monumentales devraient être étudiées avec beaucoup d'attention.

33. Pour une étude de l'iconographie des Rois Mages automates depuis le XII^e siècle ainsi que de la liturgie qui l'accompagne voir Günther Oestmann, *Die astronomische Uhr des Strassburger*



Détail: verge, roue de la verge et le fléau de la verge de l'horloge à poids.

Fig. 20. Détail de l'échappement à foliot

pour agrémenter d'autres constructions³⁴. Dans toute l'Europe, les exemples d'horloges à automates se multiplient durant le xiv^e siècle. En 1336 à Milan, l'automate de l'horloge est un Jaquemart, remplaçant mécanique du sonneur de cloches. L'horloge de la cathédrale Saint Paul de Londres, construite en 1344, anime un ange; celle de Padoue, la même année anime un Jaquemart elle aussi. À Orvieto, en Italie, en 1345, la cathédrale se munit d'une horloge qui accueille en 1351 à nouveau un Jaquemart. Enfin, en 1352 la construction d'une horloge astronomique débute à la cathédrale de Strasbourg pour se terminer deux ans plus tard. Celle-ci abrite en son sein un carillon, une procession des Trois Rois Mages (peut-être inspirée par les automates de l'horloge de Paris), ainsi qu'un coq mécanique placé à son sommet.

Dans la concurrence qui anime les relations entre villes médiévales, les horloges apparaissent non plus seulement sur les églises, les cathédrales ou les monastères, mais aussi sur les palais, les hôtels de ville et les beffrois. Ces horloges à automates imposantes étaient un symbole fort de pouvoir et de richesse³⁵. Comme l'écrit Dornh-van Rossum,

À l'époque, dans leur majorité, il s'agissait plutôt de spectacles et de jeux de cloches automatiques. Les cadrans astronomiques et les disques de calendrier étaient animés, les Rois passaient devant la Vierge Marie et s'inclinaient, les coqs battaient des ailes et criaient, des squelettes animés rappelaient la menace de la mort³⁶.

Les thèmes iconographiques sont copiés d'une horloge à une autre. Les mécanismes des automates deviennent plus complexes et par conséquent leurs mouvements aussi. Cependant, presque tous ces automates ont été détruits et seules les descriptions contenues dans les comptabilités, les chroniques et les récits de témoins oculaires peuvent nous renseigner sur la fabrication, le fonctionnement et les mouvements de ces machines d'agrément. Ces mentions offrent néanmoins des données insuffisantes pour rendre compte des aspects techniques de la marche des automates et de la nature de leurs mouvements. Par chance, deux automates médiévaux sont aujourd'hui encore conservés: le Jaquemart d'Orvieto et le Coq de Strasbourg.

Münsters: Funktion und Bedeutung eines Kosmos-Modells des 16. Jahrhunderts, Stuttgart, GNT-Verlag, 1993, p. 23.

34. Günther Oestmann, *Die astronomische Uhr des Strassburger Münsters*, op. cit., p. 21 sqq.

35. En 1382, Philippe le Hardi s'empare du Jaquemart de l'horloge de Courtrai pour en faire don à la ville de Dijon, voir *Les Automates et le temps, le temps des automates: salon international de la haute horlogerie*, s. l., S.I.H.H, 1998, p. 34.

36. Gerhard Dornh-van Rossum, *L'Histoire de l'heure*, op. cit., p. 112.

Le coq automate est actuellement conservé au musée du Palais Rohan, à Strasbourg où il fait partie de la collection horlogère (Fig. 21). Son histoire est intimement liée à celle des trois horloges astronomiques qui se succèdent dans le transept sud de la cathédrale de Strasbourg. Il est resté au sommet des deux premières horloges pendant près de cinq siècles avant de finalement trouver place dans un musée³⁷. Créé pour la première horloge, il a ensuite été réutilisé par l'horloger qui fabriqua la seconde horloge à la fin du xvi^e siècle. Ce n'est que lorsque cette dernière fut remplacée vers 1840 par la troisième horloge due au célèbre horloger Jean-Baptiste Schwilgué que le coq fut démis de sa fonction de gardien du temps puisqu'il fut remplacé par une création plus jeune.

226

L'histoire de ces trois horloges a été bien étudiée et je ne m'étendrai pas sur ce sujet³⁸. Les sources qui fournissent des informations sur la première horloge et ses automates sont connues depuis longtemps et l'enquête que j'ai menée aux Archives de la Ville de Strasbourg et à la fondation de l'œuvre Notre-Dame ne m'a pas permis de découvrir de nouveaux éléments. Les recherches pâtissent de la disparition d'une grande partie de la documentation depuis l'incendie de la Bibliothèque de la Ville de Strasbourg en 1870. Les chroniques fragmentaires recueillies par les érudits du xix^e siècle nous permettent uniquement de connaître les années de début et de fin de la construction de cette horloge. *La Petite Chronique de la cathédrale* indique sous l'année 1352 : « En l'an du Seigneur 1352, commença la construction de la petite horloge avec les Trois Rois dans la Cathédrale, et se termina deux années plus tard³⁹ ». Du xiv^e au xvi^e siècle l'horloge portait le nom d'*horloge des Trois Rois* en raison de son jeu d'automates. La procession des Trois Rois Mages était le spectacle principal qu'offrait cette horloge. À noter que la chronique ne mentionne pas le coq. Était-il déjà présent sur l'ouvrage dès le milieu du xiv^e siècle ou a-t-il été ajouté plus tard ? Les autres informations issues de sources écrites sont éparées. En 1398, un certain Claude Gütsch est envoyé à Strasbourg par le conseil municipal de Rottweil en Wurtemberg pour étudier l'horloge astronomique dans le but d'en

37. Le coq fut d'abord déposé aux Invalides de l'Œuvre de Notre-Dame de Strasbourg, avant de rejoindre le musée des Arts décoratifs de Strasbourg en 1924, voir Théodore Ungerer, « Le Coq de Strasbourg : le plus ancien automate existant (1354) », *La France horlogère*, 1927, p. 45-46.

38. Les ouvrages les plus complets sur l'histoire des trois horloges sont Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Imprimerie Alsacienne, 1922 ; Henri Bach, Jean-Pierre Rieb, Robert Wilhelm, *Les Trois Horloges astronomiques de la cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, Hirlé, 1992 ; Günther Oestmann, *Die astronomische Uhr des Strassburger Münsters*, *op. cit.*

39. « Anno domini .1352. ward das Vrley im Münster mit den drey Königen angefangen worden zumachen vnd zweyen Jaren hernach vollendet ». La chronique strasbourgeoise de Jean Wencker et celle de Koenigshoven indiquent les deux mêmes années pour la construction de l'horloge des Trois Rois. Voir Léon Dacheux, *Fragments des anciennes chroniques d'Alsace*, Strasbourg, Schultz et Cie, 1887.

construire une semblable. Trois ans plus tard, il termine l'horloge de Villigen dont une description détaillée⁴⁰ est rédigée en 1401. Une procession de Trois Rois Mages est mentionnée ainsi que d'autres automates (un ange et deux génies), mais aucun coq ne se trouve au sommet. Claude Gütsch n'avait-il pas vu de coq mécanique lors de son passage ou a-t-il jugé l'automate trop difficile à reproduire ? Entre le ^{xiv}e et le début du ^{xvi}e siècle, les chroniques n'indiquent aucune réparation de l'horloge strasbourgeoise ni adjonction d'automates⁴¹. On sait seulement qu'en 1450 le mécanisme du chant du coq était enrayé et qu'il dut être remplacé⁴². Y a-t-il eu d'autres interventions auparavant ? Les investigations menées ne permettent pas de se prononcer à ce sujet, mais il est surprenant de constater que toutes les études publiées sur la première horloge affirment que le coq a également été construit entre 1352 et 1354 alors même que les attestations de son existence sont plus tardives⁴³. A-t-il été ajouté suite à une rénovation du début du ^{xv}e siècle, après le passage de Claude Gütsch ? La seule certitude est qu'en 1531 l'horloge ne fonctionnait plus, en raison de l'usure ou de dégâts, et qu'il a fallu trouver quelqu'un pour la remplacer. Une première campagne de travaux débute alors au milieu du ^{xvi}e siècle, mais celle-ci cesse presque aussitôt pour des raisons politiques⁴⁴. La seconde horloge astronomique est finalement construite par les frères Habrecht sous la direction du mathématicien Conrad Dasypodius entre 1571 et 1574. Elle est érigée dans le transept méridional, contre le mur en face de la première horloge. Avant de démonter entièrement cette dernière, Dasypodius découvre dans les chroniques que l'horloge a près de deux-cents ans. Il prend alors le temps de l'étudier de près et rédige une

40. La description complète, fort longue, est traduite en français dans Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 6, en note. Au sujet de Claude Gütsch et de l'horloge de Villigen voir les travaux de Kraus. Kraus, *Kunst und Altertum im Unter-Elsass*, Strasbourg, 1876 et Kraus, *Strassburger Münsterbüchlein, eine populäre Darstellung*, Strasbourg, 1877, p. 45-50.

41. Grandidier affirme pourtant qu'une réparation eut lieu en 1399 (voir Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 11), Ungerer estime qu'il n'y a pas de documentation à ce sujet. Si on se réfère à la *petite chronique de la Cathédrale*, il y eut bien une réparation d'horloge, mais il s'agit probablement d'une intervention sur la nouvelle horloge dite de la Tour, fabriquée en 1370. « *Anno domini .1399. wardt das neuw Uhrwercklin ihn dem Münster gemolet unnd widerumb gar erneuert.* ».

42. Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 11 et Kraus, *Kunst und Altertum*, op. cit., p. 398.

43. Il est vraisemblable que le coq a bien été fabriqué en même temps que le reste de l'horloge, mais force est de constater que les seules sources fiables sont les écrits de Dasypodius et le coq lui-même.

44. Une première campagne de travaux eut lieu en 1533. Les travaux reprirent ensuite en 1547, mais cessèrent presque aussitôt dès 1548, car Charles Quint força la cathédrale de Strasbourg à célébrer de nouveau la messe catholique alors que c'était le culte protestant qui avait alors les faveurs de la ville. Ces pensées politiques et religieuses détournèrent pour un temps les magistrats de la construction d'une seconde horloge astronomique, selon Ungerer. Voir Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 13-14.

description complète qu'il publiera dès 1578 dans un imprimé, sous le titre *Warhafftige Auszlegung des astronomischen Uhrwercks zu Straszburg*⁴⁵. C'est à partir de son étude et de ses commentaires, ainsi qu'en prenant en compte les marques de fixation laissées dans le mur qu'il est possible de déterminer les dimensions, l'habillage ainsi que le fonctionnement de la première l'horloge⁴⁶.

L'horloge des Trois Rois faisait 11,7 mètres de hauteur pour 4 mètres de largeur à sa base, et se divisait en trois étages. Le rez-de-chaussée servait à afficher un calendrier qui exécutait un tour complet en une année. Le premier étage, quant à lui, comprenait à l'intérieur d'un caisson en bois les organes moteurs et, sur la face, un astrolabe indiquait l'écoulement du temps par le mouvement du soleil, de la lune et des cinq planètes. Le second étage était réservé aux automates. C'est incontestablement cette partie de l'horloge qui lui valut sa renommée. À chaque heure, les Trois Rois Mages sortaient en procession, passaient devant une sculpture en bois de la Vierge à l'Enfant, et s'inclinaient⁴⁷. Au-dessus, un carillon automatique dissimulé par le sommet jouait des psaumes durant le défilé. À la fin de la procession, perché sur le faite de l'édifice, le coq battait des ailes, bougeait la tête et la queue et faisait retentir son cri. Conrad Dasypodius explique que les seules choses qu'il a pu récupérer de la première horloge sont le carillon et le coq. Il loue la qualité de fabrication de l'automate qu'il qualifie de « wunder ding » pour l'époque reculée de création et ajoute : « afin que quelque chose soit conservé comme emblème de l'ancienne horloge, nous avons replacé ce coq dans le nouvel ouvrage⁴⁸ ». Il fait le choix de conserver le coq en le plaçant au sommet de la nouvelle horloge. Le gallinacé mécanique émerveillera encore

45. Conrad Dasypodius, *Warhafftige Auszlegung des astronomischen Uhrwercks zu Straszburg, beschriben durch M. Cunradum Dasypodium, der solches Astronomische Uhrwerck anfanglich erfunden un angeben*, Strasbourg, Nicolas Wyrriot, 1578. Deux ans plus tard, il publie une seconde édition augmentée : Conrad Dasypodius, *Warhafftige Auszlegung une Beschreibung des astronomischen Uhrwercks zu Straszburg, welsches er Anfänglich erfunden unnd angeben hat. Auch Ein Altes Lied vom Kampff und streyt so enstanden zwischen des RORAFFEN (welcher under der Orglen im Münster zu Straszburg ist) und dem HANEN so auff der Alten Uhren war, vor 200. Jharen Gedicht*, Strasbourg, Nicolas Wyrriot, 1580. En plus de quelques remaniements du texte, il ajoute, comme le titre l'indique, la transcription d'un chant de la fin du XIV^e siècle relatant le « combat » qui opposa dans la cathédrale le Roraffe, marionnette de l'orgue et le Coq, automate de l'horloge astronomique.

46. Pour une description détaillée de la première horloge astronomique de Strasbourg, voir Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 7-8 et Henri Bach, Jean-Pierre Rieb, Robert Wilhelm, *Les Trois horloges astronomiques de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 11.

47. Pour l'ensemble de cette description, voir Conrad Dasypodius, *Warhafftige Auszlegung des astronomischen Uhrwercks zu Strazburg*, op. cit., 1578 ou 1580, chap. I.. Concernant la procession des Trois Rois et la liturgie associée depuis le XII^e siècle, voir Günther Oestmann, *Die astronomische Uhr des Strassburger Münsters*, op. cit., p. 23.

48. « damit nun zu einem wahrzeichen des alten Uhrwercks etwas behalten wurde so haben wir disen Hanen in dem neuen werck auch hinzugehan » voir Conrad Dasypodius, *Warhafftige Auszlegung des astronomischen Uhrwercks zu Strazburg*, op. cit., 1578, chap. I, p. 4 ; 1580, chap. I, p. 5.

plusieurs générations de spectateurs. Dasypodius dut-il intervenir sur le coq et remplacer des pièces? Cela est probable, mais il n'en parle pas.

Le coq de Strasbourg, dans son état de conservation actuel, mesure 120 cm de hauteur, de la base du socle circulaire jusqu'au sommet de la crête, et 110 cm de largeur, du bec jusqu'au bout de la queue⁴⁹ (Fig. 21). Le corps est fabriqué dans une âme de bois massif entièrement recouvert par des plumes peintes en fer forgé⁵⁰. La tête du coq, dépourvue de recouvrement en fer, est en bois nu; les yeux, les narines et les plumes sont sculptés, la partie basse du bec et la langue sont en fer. Des traces de peinture suggèrent que la tête était peinte à l'origine. Une double crête, flamboyante dans sa forme, se dresse sur sa tête; elle est en cuivre repoussé peint de rouge⁵¹. Le double barbillon, probablement en fer forgé, est également peint en rouge. La queue et les ailes sont entièrement fabriquées en fer forgé, chaque plume est unique et possède sa courbure propre comme sur un coq véritable. Les rémiges primaires sont isolées du reste des plumes: cinq longues pennes amovibles et indépendantes terminent ainsi l'extrémité de l'aile gauche. L'aile droite est abîmée et ne conserve plus qu'une plume entière. Le plumage conserve encore par endroit une teinte dorée. Une succession de couches de peinture de couleurs différentes, rouge puis dorée, semble montrer que le coq a été repeint à plusieurs reprises. Il serait nécessaire de mener une étude sur la composition de ses diverses couches pour évaluer le nombre de restaurations que l'automate a subi entre le xiv^e et le xviii^e siècle. En plusieurs endroits, le revêtement du coq est abîmé et des interventions, vraisemblablement du xix^e siècle, sont clairement visibles⁵². Le dos est entièrement ouvert et il est possible de voir, à l'intérieur du corps, les mécanismes en fer qui servent à le mouvoir. L'aspect extérieur du coq est remarquable, et malgré les détériorations on peut observer à quel point le constructeur du coq a été méticuleux dans le rendu des plumes et des membres de l'animal. Encore aujourd'hui, personne ne sait qui lui a donné vie. Une ancienne tradition rapportée par Ungerer, mais non documentée, soutient que le constructeur médiéval, Jehan Boernave, aurait

49. En mars et juillet 2015, je suis allé étudier le coq de Strasbourg durant deux journées. J'ai pu procéder à un examen rigoureux à l'œil des diverses parties le composant ainsi qu'effectuer un relevé de mesures au mètre et au pied à coulisse dans le but de récolter des données à comparer aux études menées précédemment.

50. L'essence de ce bois n'a pas été déterminée par les études précédentes.

51. L'estimation du matériau provient de Théodore Ungerer, « Le coq de Strasbourg: le plus ancien automate existant (1354) », *op. cit.*, p. 45-46.

52. Un fil de fer a été ajouté à l'arrière de l'animal pour maintenir la queue dressée, des vis et écrous modernes ont été utilisés pour fixer les barbillons, entre autres exemples. Une analyse minutieuse des différents composants de l'automate pourrait permettre de déterminer toutes les interventions et clarifier les différentes étapes de restauration. Il semble en effet vraisemblable que le coq a été réparé à la fin du xvi^e siècle par Dasypodius, mais aussi en 1840 par Schwilgué, sans exclure d'éventuelles opérations de la part des Ungerer au début du xx^e siècle.



Fig. 21. Le coq automate de l'horloge, Strasbourg, cathédrale

acquis ses connaissances mécaniques auprès des Arabes, au Proche-Orient où il portait le nom de Ben-al-Benar⁵³.

Quoi qu'il en soit, le coq est rapidement devenu célèbre et de nombreuses autres horloges fabriquées au xv^e et xvi^e siècle ont reçu un automate semblable sur leur sommet⁵⁴. Depuis l'interprétation de Dasypodius publiée en 1580, la symbolique et la fonction du coq ont été discutées à plusieurs reprises⁵⁵. L'hypothèse la plus souvent avancée est que le chant du coq fait écho à l'épisode biblique du reniement de Pierre⁵⁶. Pourtant cette symbolique semble être le fruit d'une réflexion de la fin du xvi^e siècle et s'ajoute probablement plus tardivement au sens primitif qu'il faut attribuer à cet animal et à son cri. En effet, l'iconographie antérieure et contemporaine à sa création, les commentaires des pères de l'Église et le vocabulaire liturgique médiéval présentent un faisceau de preuves qui permettent une autre interprétation. Les coqs représentés sur le haut des clochers et sur le sommet des églises sont intimement liés à la fonction horaire, et l'iconographie médiévale fait une différence entre une symbolique chronométrique et l'allégorie du reniement de Pierre⁵⁷. Le chant du coq « a pour vocation de maintenir la vigilance des chrétiens, comme les cloches de l'église, et annonce la venue du jour nouveau tant réel qu'allégorique⁵⁸ ». Le coq automate est avant tout un gardien du temps qui participe et renforce la fonction horaire de l'horloge.

Il faut ajouter à cela un goût du spectacle qui se développe au sein des églises à la fin du Moyen Âge : dans cette perspective les jeux d'automates liés aux horloges monumentales avaient vocation à attirer les gens à l'église. Cela ressort

53. Cette légende est révélatrice d'une connaissance historique ou légendaire des savoirs mécaniques développés dans le monde islamique au Moyen Âge. Voir Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 5 et Henri Bach, Jean-Pierre Rieb, Robert Wilhelm, *Les Trois Horloges astronomiques de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit.
54. Prague (1419), Olmutz (1420), Berne (1530), Heilbronn (1580) Lyon (1598) notamment. Voir Alfred Ungerer Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 9.
55. Dans la première édition, datée de 1578, Conrad Dasypodius ne parle pas de la symbolique du coq. Il introduit une explication allégorique du coq rappelant le reniement de Pierre seulement dans la réédition allemande et latine de 1580, p. 5. Pour la version latine : Conrad Dasypodius, *Heron Mechanicus : seu De Machiniciis artibus, atque disciplinis. Eiusdem Horologii astronomici, Argentorati in Summo Templo erecti, descriptio*, Strasbourg, Nicolas Wyrriot, 1580.
56. Cette hypothèse est reprise et discutée dans Günther Oestmann, *Die astronomische Uhr des Strassburger Münsters*, op. cit., p. 25 et dans Elly Rachel Truitt, *Medieval Robots*, op. cit., p. 150-151. L'épisode du reniement de Pierre se retrouve dans l'Évangile selon Luc (Lc, xii, 33-34 et 61). Le Christ annonce à Pierre qu'il le reniera trois fois avant que le coq ne chante.
57. À ce propos voir l'excellent article de Rémy Cordonnier, « L'iconographie du coq à la cloche » dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 79-106. L'auteur offre une étude détaillée et argumentée du symbole horaire que représente le coq au Moyen Âge.
58. Rémy Cordonnier, « L'iconographie du coq à la cloche », art. cit., p. 83.

clairement d'un compte rendu du chapitre de la cathédrale de Chartres au début du xv^e siècle⁵⁹. Dès 1326 les invectives bruyantes du Rohraffe, marionnette de bois, articulée, cachée sous l'orgue, animaient la cathédrale de Strasbourg⁶⁰. Depuis la création du coq et des autres automates de l'horloge, les spectacles mécanisés s'ajoutent aux interventions satiriques de la marionnette. Un poème du xv^e siècle met en scène une rivalité qui aurait opposé le coq automate et le Rohraffe au sein de la cathédrale. Chacun cherchait à obtenir l'attention du public pour soi et la marionnette serait devenue jalouse de la popularité de l'animal mécanique⁶¹. Le coq attirait les foules à l'église tant il était impressionnant et semblait être vivant.

Au début du xx^e siècle, l'horloger Ungerer a mené une étude approfondie des mécanismes du coq. Ses conclusions permettent de mieux comprendre pourquoi le coq a tant fait parler de lui du xv^e au xviii^e siècle⁶², car si l'aspect extérieur de l'automate est remarquable, l'ingéniosité technique des mécanismes internes l'est tout autant.

232

Le moteur qui faisait fonctionner l'astrolabe et le mouvement des astres, le calendrier perpétuel, la procession des Trois Rois et le carillon servait également à mouvoir le coq. Comme on peut le voir sur les schémas dessinés par Ungerer (Fig. 22, 23 et 24), deux tiges passent à l'intérieur des pattes creuses du coq, et actionnent deux séquences de leviers et de bielles⁶³. La première entraîne une série de leviers qui soulève la tête ainsi que les trois tronçons du cou, ouvre le bec et pousse la langue en avant. La tête une fois soulevée, la queue retombe sous son propre poids. L'ensemble de ce mouvement donne l'impression que

59. « *Attenta alta fama et auctoritate hujus ecclesie Carnotensis que hactenus pluribus et dulcis exitit jocalibus et notabilibus operibus decorata, capitulum voluit et ordinavit quod de novo zodiacus et quadrens dicte ecclesie refficiatur pluciori forma [...]* ». Texte édité dans A. Locoq, « Notice historique et archéologique sur les horloges de l'église de N.-D. de Chartes », *Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loir*, 4, 1867, p. 329. Au sujet de la mécanisation de la liturgie, voir Gerhard Dohrn-van Rossum, *L'Histoire de l'heure*, op. cit., p. 112-113.

60. Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 9.

61. Conrad Dasypodius transcrit le poème *Der Kampff des Roraffen under der Orglen in Münster zu Strassburg mit dem Hanen vor 200. Jharen beschriben daselbst auffdem Uhrwerck* à la fin de son livre réédité en allemand en 1580. Cette ambiance bruyante qui régnait au sein de l'église à la fin du Moyen Âge n'était plus supportée au milieu du xix^e siècle où une pétition circula pour faire transférer l'horloge astronomique à l'extérieur de la cathédrale. Voir à ce sujet la *Revue catholique de l'Alsace*, 1860, p. 190.

62. En 1629, Descartes mentionne le coq de l'horloge de Strasbourg comme s'il s'agissait d'un automate bien connu de tous à son époque. Voir la lettre CXII de la correspondance de Descartes : *Lettres de Mr Descartes*, Paris, Charles Angot, 1666, t. II, p. 531.

63. Pour une description technique et précise du fonctionnement des mécanismes internes du coq selon Ungerer, voir Théodore Ungerer, « Le coq de Strasbourg : le plus ancien automate existant (1354) », op. cit., p. 45-46 ainsi que Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, op. cit., p. 10-11.

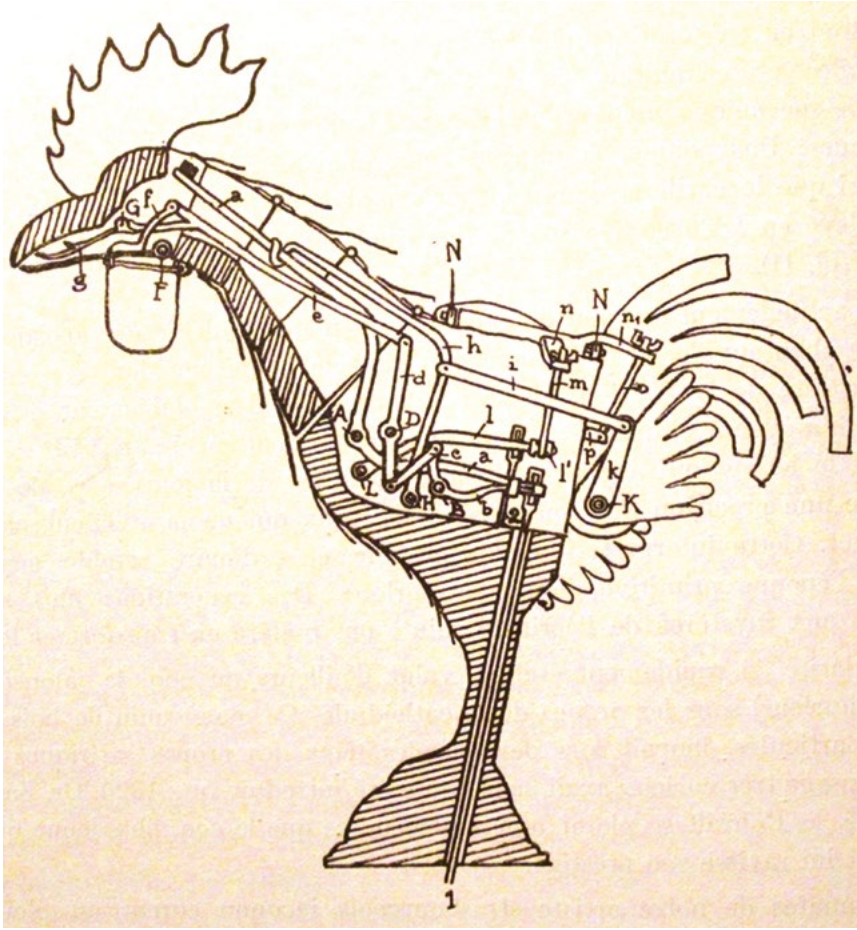


Fig. 22. Schéma des mécanismes internes du coq selon Ungerer, coupe longitudinale

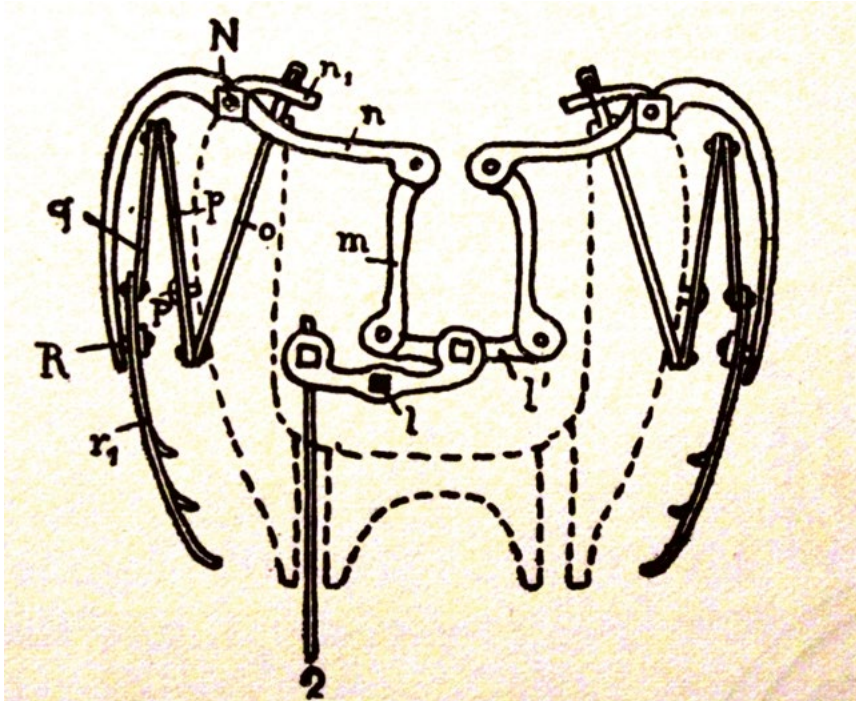


Fig. 23. Schéma des mécanismes internes du coq selon Ungerer, coupe transversale

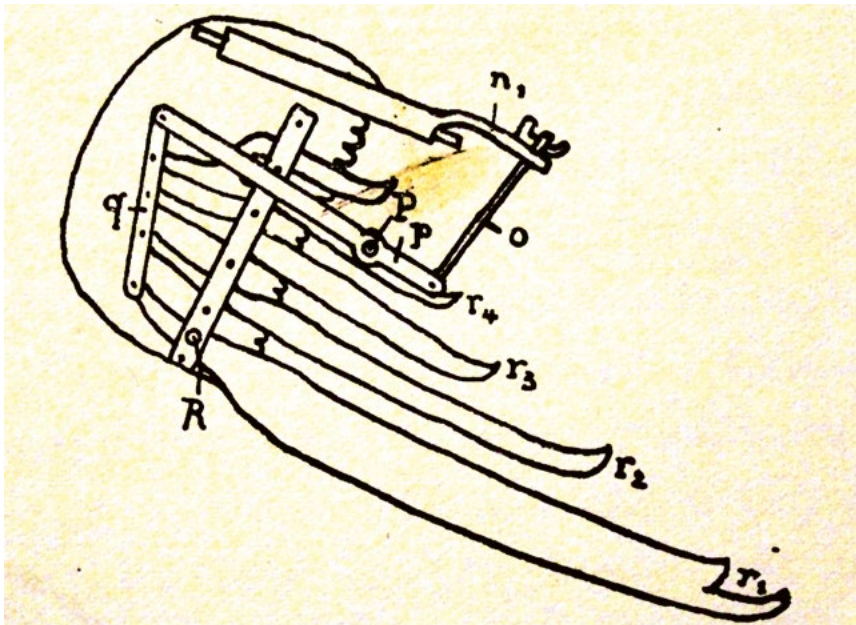


Fig. 24. Schéma du mécanisme des ailes du coq selon Ungerer

le coq se cambre avant de chanter. La seconde tige dirige le mouvement des ailes. L'horloger ne s'est pas contenté de reproduire un mouvement simple de battement d'ailes tournant autour d'un axe unique, il a inventé un mécanisme composé de bielles et de leviers qui permet d'imiter aussi l'écartement des rémiges primaires lorsque l'aile est entièrement déployée. Quand l'aile se replie, les plumes reprennent graduellement leur place les unes après les autres. La posture cambrée, les ailes ouvertes, tenues par le coq automate avant de chanter à deux ou trois reprises⁶⁴ imite parfaitement les mouvements exécutés par un coq véritable lorsqu'il coqueline. « La perfection avec laquelle la nature a été imitée dans les diverses fonctions de ce coq automate, provoque notre admiration pour l'ingéniosité et l'adresse de ces artistes anonymes d'une époque si éloignée de nous ; on se demande ce qu'ils auraient été capables de produire s'ils avaient eu à leur disposition les moyens mécaniques de notre siècle⁶⁵ ». Le créateur du coq a poussé extrêmement loin son observation de la nature. Le soin qu'il a apporté au détail des mouvements de l'aspect extérieur fait de l'automate un être proche du vivant.

Est-ce que cet automate est particulièrement exceptionnel pour son époque, tant d'un point de vue technique que du point de vue de la recherche de l'imitation de la nature ? Cela reste difficile à déterminer étant donné que nous ne disposons pas d'autres modèles conservés à ce jour, et susceptibles d'offrir des points de comparaisons. L'admiration de Dasypodius et les tentatives de reproduction de moindre qualité effectuées pour d'autres horloges postérieures laissent supposer qu'il s'agit d'un automate particulièrement réussi et remarquable pour la fin du Moyen Âge. Depuis les excellents travaux de Ungerer sur les mécanismes du coq qui montrent à quel point le créateur a cherché à exécuter une reproduction parfaite d'un animal, aucune étude n'a été menée sur ce témoin archéologique unique en son genre. L'étude préliminaire que j'ai menée sur le coq et notamment sur l'aile gauche a permis de souligner que seules des mesures effectuées avec précision pourraient servir à montrer l'amplitude exacte des mouvements, prolongeant les résultats de Ungerer. Les méthodes d'investigation moderne telle que la tomographie (radiographie en trois dimensions) pourraient fournir des données suffisamment précises pour proposer une reconstitution numérique et en trois dimensions du coq. Celle-ci serait le support idéal afin de présenter les résultats de recherches et montrer la

64. Les chercheurs ne sont pas unanimes au sujet du nombre de cris que poussait l'automate sur la première horloge. Il existe probablement une confusion entre le chant du coq de la première, de la seconde et de la troisième horloge. Sans une description du moteur d'origine, ou un témoignage de l'époque concernée il n'est pas possible de déterminer ce qu'il en était vraiment.

65. Alfred Chapuis et Édouard Gelis, *Le Monde des automates*, op. cit., p. 120.

manière dont se mouvait réellement l'automate en haut de son horloge. D'autres études comme la dendrochronologie, l'étude de la composition métallurgique, de la composition des pigments de peinture ou encore l'analyse stylistique de cet objet d'art seraient autant d'outils qui permettraient d'interroger à nouveau l'animal mécanique pour confirmer sa date de création, repérer les restaurations successives et préciser l'aspect extérieur originel de la bête.

Digne représentant des créations mécaniques de la fin du Moyen Âge, le coq automate de Strasbourg, mu au moyen d'une technologie spécifiquement occidentale – l'horloge mécanique – prolonge ainsi la tradition des automates antiques et arabes tant d'un point de vue technique que fonctionnel. Servant une fonction horaire à l'instar de certains automates antiques et arabes liés aux clepsydres, le coq de Strasbourg et les autres automates et figurines de l'horloge participent aussi à un nouveau type de spectacle clérical, une liturgie mécanique⁶⁶. Ces spectacles amusants, loin d'être vus comme des créations diaboliques, profitent au clergé, car ils attirent les croyants à l'église⁶⁷. C'est certainement ce paradoxe qui paraît le plus étrange. Les mécaniciens et horlogers créaient des figurines anthropomorphes ou zoomorphes, leur donnant presque vie par le mouvement et se rapprochant ainsi de l'acte créateur du demiurge. La production d'automates à la fin du Moyen Âge a probablement suscité des réactions vives à l'encontre de ces créatures mécaniques imitant la nature. Cette piste de recherche doit encore être explorée, bien que l'histoire horlogère montre que l'Occident se spécialisera justement dans la fabrication des horloges de tables et des automates à partir de ce mouvement initié à la fin du XIII^e siècle⁶⁸. Jean de Meung affirmait dans son *Roman de la Rose* que l'art ne trouverait jamais le moyen de faire « marcher d'eux-mêmes, vivre, bouger, sentir ou parler » des figures artificielles⁶⁹. Le coq automate de Strasbourg lui aura donné en partie tort moins de cent ans plus tard.

236

66. Voir à ce sujet Klaus Maurice, « Monumentale Astronomische Uhren », *Die Deutsche Räderuhr. Zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessers im deutschen Sprachraum*, 2 vol., t. II, 1976, p. 38 sq. C'est lui qui introduit l'idée d'une « liturgie mécanique ».

67. Voir le compte rendu du chapitre de la cathédrale de Chartres du début du xv^e siècle évoqué *supra* (note [59]) ainsi que Gerhard Dohrn-van Rossum, *L'Histoire de l'heure*, *op. cit.*, p. 112-113 et Klaus Maurice « Monumentale Astronomische Uhren », *art. cit.*, p. 38 sq.

68. Au xvi^e siècle ce sont les Occidentaux qui exportent leur savoir-faire et leurs horloges dans les contrées éloignées. Voir à ce sujet l'exemple de trois automates particulièrement importants dans *Ces Curieux navires : trois automates de la Renaissance*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

69. Jean de Meung, *Roman de la Rose*, éd. cit., p. 842-843, v. 16067-16068 : « Ne les fera par euls aler, Vivre, mouvoir, sentir, parler ».

CINQUIÈME PARTIE

Aux marges du créé

MONSTROUS CREATION IN THE MIDDLE AGES:
GREDEL AND THE SOCIETY IN BEOWULF

Cândida Laner Rodrigues
Université de Brasilia

Folklore beliefs as well as religion beliefs have often contained mystical means, parables, and fantastic creatures supposed to provide a bigger truth, which could enable individuals to understand particular aspects of the human person and its surroundings. During the Early Middle Ages, a period in which religion and science had an equivalent place in people's customs, mythical beings were frequently created to explain either experienced or imagined events, causing creatures to appear in abundance. In Pagan and Christian beliefs, fantastic creatures had always had purpose as they presented the means to explaining something unexpected or incomprehensible, or even prevented people from straying too far—both spatially and morally.

It is not the goal of this paper to propose an ultimate cause for the creation of monsters; on the contrary, it aims to add to an already extensive list another possibility. To accomplish this, we are going to analyse the narrative society of *Beowulf*, a medieval poem of unknown authorship, and Grendel—the first of the poem's main monsters—having as basis the work on the notion of fields of power by sociologist Pierre Bourdieu. The presence of monsters in the aforementioned epic poem incites us to question the medieval creative imaginary regarding the necessity of man to create such creatures. We shall analyse monster Grendel from the poem *Beowulf* bringing forth the main inquiry: is it possible to understand a society by means of the monsters it created?

Beowulf is consecrated by its symbolic capital¹ as it has been studied since its first edition, in 1815, by several researchers of archaeology, history, philology,

1. Its recognition as a creative work of literary and historical significance.

literary theory, and translation studies.² The poem has been translated several times, and in the most diverse languages. Written in England between the half of the seventh and the end of the tenth century, *Beowulf* presents several ways to reflect on the matter of creation. Generally, it is possible to think the poem through its social, Pagan, or Christian bias; as it has been written in a transitory time, probably acquiring Christian elements to support the conversion of the common folk. It would not be surprising that, in such a time, different beliefs with their own fantastic creatures made contact, as “kings were accustomed to listen to heroic verse covering all the nations of the Germanic world.”³ Because of the amalgam of beliefs, it is possible to consider the Middle Ages as a very rich period to reflect on creation. However, as Douglas Fisher well said it, “information on this subject is notoriously scanty because Christian writers

2. The description of the halls in *Beowulf* has helped many archaeologists in their researches, including Tom Christensen who has excavated a site in Gammel Lejre (Denmark). His work is presented in John D. Niles, Tom Christensen and Marijane Osborn (ed.), *Beowulf and Lejre*, Tempe, ACMRS, 2007. A better-known site though is that of Sutton Hoo formed by burial mounds in Suffolk, England, where archaeologists found an Anglo-Saxon ship containing treasure dating from between the sixth to the seventh century. Historical events, discovered treasures, and poetry are, together, able to associate information regarding the Anglo-Saxon Middle Ages. In addition, the unknown authorship as well as the uncertainty of the time in which it was written makes *Beowulf* target of the most various theories about its history. After having studied the manuscript with up-to-date methods, Kevin S. Kiernan sets the date of *Beowulf*'s composition in the eleventh century, explaining the application of new technology and his conclusions on the matter of *Beowulf*'s date in Kevin S. Kiernan, *Beowulf and the Beowulf Manuscript*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1981. Richard North, however, suggests, in *The Origins of Beowulf: From Vergil to Wiglaf*, Oxford, Oxford University Press, 2006, that *Beowulf* was composed as a requiem for King Beornwulf of Mercia around 826. Most of the works though regard *Beowulf* on account of its folklore, such as the one from John F. Vickrey who, in *Beowulf and the Illusion of History*, Bethlehem, Leigh University Press, 2009, explores folklore and monsters on *Beowulf*'s secondary (a)historical events. From another perspective, some researchers on *Beowulf* philology are Geoffrey Russom, *Beowulf and Old Germanic Metre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 and Calvin B. Kendall, *The Metrical Grammar of "Beowulf"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, as well as, among others, Suzanne Fleischman and Robert D. Fulk. Robert Payson Creed, by his turn, considers the alliterated rhythm on which the poem was written; of his works, we can highlight « The Making of an Anglo-Saxon Poem », *English Literary History*, n° 26, 1959, p. 445-454. For general literary approaches, Tom Shippey and Andreas Haarder (Tom Shippey and Andreas Haarder [ed.], *Beowulf: The Critical Heritage*, London, Routledge, 1998), offers a vast range of critical commentary works from various translators dating from the eighteenth to the early twentieth century. Another important, most-famous, *Beowulf* scholar is John R. R. Tolkien, one of the first to recognize the poem for its symbolical, cultural value in his acclaimed lecture « Beowulf: The Monsters and the Critics » (1936). Tolkien also examines the difficulties brought by the poem concerning its translation in his essay “On Translating *Beowulf*” in John R. C. Hall and John R. R. Tolkien (ed.), *Beowulf and the Finnesburg Fragment*, London, Georges Allen & Unwin, 1940, p. 49-71. In addition, a more recent work on translation studies is brought by Hugh Magennis, *Translating Beowulf: Modern Versions in English Verse*, Cambridge, Brewer, 2011.
3. Frank Stenton, *Anglo-Saxon England*, Oxford, Oxford University Press, 1989 [1943], p. 10.

were reluctant to describe the pagan beliefs and practices which ecclesiastical legislation was trying to suppress.⁴

Creation as the work of an author may be approached by considering what Pierre Bourdieu names as *habitus*, that is, the disposition, position, and position-taking of the author in the social field, namely a network of objective relations between positions, which rely on their properties and “on their actual and potential situation in the structure of the field.”⁵ Position then is that occupied by the author (or a general agent) making it possible to him to act in the field regarding his homologous position-taking and disposition altogether; being the latter perceived by Bourdieu as the knowledge and will to act in the field. Starting from the initial position, and disposition to manipulate the field, the author would elaborate his creation in view of his own position taking, therefore acting and changing the field as possible.

As subjective result of a social relation, one may consider the creative object as a cultural activity, fruit of one or more agents who are also products of their own culture, knowledge, and experiences. The process of creating derived from the author is molded by society’s contemporaneous contingencies, which are made by society’s own values and ideologies. Conversely, a creature, as the product of creation, may also be perceived as a reflect of society. Creation and creature would then act reciprocally as they both are result and means of change or continuity of their time.

The monstrous creature would be no different: it also depends on its author’s creativity, position, disposition, and position-taking in the social field. By its turn, in the narrative, the monstrous can also be regarded as an agent of a field, which can be understood as imaginary (as it mostly is nowadays) or be perceived as real. Creative activity would then present subjective and ideological speeches as well as collective perspectives established in a culture. Consequently, one may observe some of the values preached in a medieval society through its artistic activities—which could be a way to expose, maintain, or transform the established social axis.

In the poem *Beowulf*, monster Grendel is a creature living in the moors, “beyond the pale⁶” of society, haunting the darkness, and threatening the Danish tribe. It all starts, however, when king Hrothgar commands a main hall to be built: a hall that would support within its walls all the customs, values, laws, and order of the Danes. The king names the hall Heorot, and,

4. D. J. V. Fisher, *The Anglo-Saxon Age: ca. 400-1042*, New York, Longman Inc., 1989, p. 63.
 5. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, California, Stanford University Press, 1996, p. 231.
 6. *Beowulf: A New Verse Translation*, ed. Seamus Heaney, London, W. W. Norton & Co., 2000, line 1352.

there, reunions, accompanied by food, beverage, music, and poetry take place. Every day the noise disturbs monster Grendel greatly especially, as proof of his demonic, uncivil nature, the sound of the poet, “telling with mastery of man’s beginnings / how the Almighty had made the earth.”⁷ From this, one may understand the monstrous feature as a result of a lack of cultural taste, which is especially significant to the society of the Danes.

One night Grendel decides
to see how the Ring-Danes
were settling into it after their drink,
and there he came upon them, a company of the best
asleep from their feasting, insensible to pain
and human sorrow.⁸

242

The monster’s rage fills up so much that he cannot find any other way to express it but by attacking the Danes. After the first assault, Grendel goes every night into the hall to kill and eat Hrothgar’s warriors. Such struggle lasts for twelve years until Beowulf, a hero from the Geats—a neighbourhood tribe—and a killer of beasts comes to terminate this other cruel creature.

Even before Grendel’s first attack, he was considered a monster by his form: “an unnatural birth.”⁹ His rarity as well as his bloodcurdling body blinded the Danes to any other definition. As Christian elements were introduced to the poem, the Danes would perceive the outside as a reflex of the inside: the grotesque form would make the personages suppose Grendel as a violent, cruel creature, being therefore “malignant by nature.”¹⁰ To Claude Kappler, this happened because “the medieval imaginary was extremely ‘structuralist:’ the form was the significant, as people would imagine the ignored content or justify the known content from the form.”¹¹

Dichotomies were the base of such structuralism especially when one considers Christian cosmology, in which there are mythical creatures in both extremes. Malignant beings as monsters, demons, and fiends were thus necessary to compose the symbolical structure of the medieval universe, which formed an equilibrium of dualities: good and evil, light and darkness, life and death, heaven and hell, civilization and savagery. Everything that existed in

7. *Ibid.*, lines 91-92.

8. *Ibid.*, lines 116-120.

9. *Ibid.*, line 1353.

10. *Ibid.*, line 137.

11. Claude Kappler, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes, 1994 [1980], p. 14: “O imaginário medieval é extremamente ‘estruturalista:’ a forma é o significante e é dela que se parte para imaginar o conteúdo ignorado ou para justificar o conteúdo conhecido.”

medieval times, even the monstrous alterity, performed a function that came into harmony with nature. Monster Grendel could then personify several forms of evil: “the barricaded night-house,¹²” the dread of the night, the unknown, death. In any case, Grendel presents something to be feared possibly to the purpose of order.

Besides inflicting fear, Grendel can embody another role. In accordance with one of the functions of religion, Grendel could represent a source to provide explanation and meaning for incomprehensible events. Furthermore, to José Gil, *monstrare*, one of the origins of the word *monster*, “means less ‘showing’ an object than ‘teaching a determined behaviour, prescribing a path to be followed.’¹³” Such interpretation is fortunate as it also reflects another role of religion, i.e., showing (or intending to show) the right path. In this sense, monsters would not be a way to be followed, but a way to be avoided: by showing the supposedly wrong path, they could conduce people to the right one.

These notions help us to acknowledge the monstrous creature as a means to understand society. As one considers the concept of *habitus* by Bourdieu, which determines positions and dispositions of agents in the social axis according to conditions responsible for establishing a code of conduct and expression, it is possible to identify the monstrous creation as a means to endorse the pre-existing social structures, from which the holders of power might be the most benefited. All the subjects from a society elaborate rules while playing the social game, and the agents from the field of power aim to the structure that is most convenient for themselves.

To Bourdieu, society’s power structures are homologous to the notion of field of power, that is, a structured space of positions in which agents fight for its maintenance in order to keep or obtain positions and profits—that might be economical, symbolical, cultural, or social capitals. In the author’s words, a number of practices and representations

can only be explained by reference to the field of power, [which] is the space of relations of force between agents or between institutions having in common the possession of the capital necessary to occupy the dominant positions in different fields (notably economic or cultural). It is the site of struggles between holders of different powers (or kinds of capital).¹⁴

12. *Beowulf: A New Verse Translation*, ed. cit., p. XII.

13. José Gil, *Monstros*, Lisboa, Relógio d’água, 2006 [1994], p. 73: “*Monstrare* significa muito menos ‘mostrar’ um objecto do que ‘ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir’”.

14. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, op. cit., p. 215.

Grendel's role may firstly be interpreted as a hazard to order—and therefore to the king himself—, as a representation of evil and of a path to be avoided. However, by doing so, the monster would positively reinforce Danish culture, customs, and values while he violated laws and brought disorder¹⁵ to all the norms and conventions that the Danish established to their society. In other words, the transgressions of the monster would maintain society's measures, because he is not an example to follow. In addition, after killing the monster—which always happens—society's norms and structure are restored more strongly than before.

244

By attacking stealthily at night, while his enemies are asleep, Grendel does not have any honour in battle. He eats the bodies of several warriors, preventing them to be properly mourned. He neither speaks nor pays the *were-gild* (a compensation for the dead he murdered). He also does not make use of any weapon or shield. On the contrary of the latter, Grendel defends himself through magic: because of it he is safe from all the attacks by blade; a fact that can indicate a coward feature as he only attacks on account of knowing he will not be afflicted by any weapon. Furthermore, at the time of his death, Grendel runs instead of remaining in battle, preferring to lose an arm—ripped off by the hero Beowulf—in order to keep his own life for a while longer.

To Seamus Heaney, the characters from the poem “all conceive of themselves as hooped within the great wheel of necessity, in thrall to a code of loyalty and bravery, bound to seek glory in the eye of the warrior world.”¹⁶ The advices king Hrothgar gives Beowulf, for instance, are all based on this code of honour. However harsh such code can be, Beowulf is its main follower, the figure people should take as a model: he is respectful, just, loyal to his superiors, and tremendously fearless while seeking his monster-killer fame at any price—because he values it more than his own life. Unlike the hero, Grendel does not have the bravery or ferocity expected from a warrior: an aspect that can be, in fact, very humane.

Under this perspective, monster Grendel reveals that it is possible to break the code of honour. However, by doing that, one goes against everything the Danish society believes to be good and right, and thus the monster surrounds the Danes with savagery and ignorance of what it is to be a social being. This notion is reinforced by the fact that Grendel's target is the hall Heorot, a building used to be regarded as “an actual and a symbolic refuge¹⁷” where there once were

15. Michel Foucault, *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 69-70.

16. *Beowulf: A New Verse Translation*, ed. cit., p. XIV.

17. *Ibid.*, p. XV.

“heat and light, rank and ceremony, human solidarity and culture.¹⁸” In this sense, any sight of freedom from the code of honour indicated by the monster would be distasteful as Grendel stands for social disorder, law infringement, and opposition to the customs. Ignoring the code could lead society to barbarism and wildness as Grendel’s deeds indicate his rampant instincts (meaning some sort of freedom)¹⁹ while king Hrothgar represents civilization—implying security.

According to Michel Foucault, in a society where the king represents law, integrity, and morality all crimes affect the sovereign:²⁰ his rights and wills are present within the laws in a way that every crime is a kind of regicide. Understanding that the Germanic people were often organized in caste, we may conclude that the holders of power were the ones who took most advantage from the social structure. Would it be possible then to think the creative product, which is monster Grendel, as a sign of the *sovereign’s* fear? Could the holders of power create stories with monstrous creatures as to maintain the current social order? In other words, to what extent are monsters *innocent* creations of the imaginary especially when conjoined to a religious belief?

In the poem *Beowulf*, society’s structure is maintained mainly by the king, but the work of *scops* (or bards) and, later on, of monks is also necessary to share customs. At the medieval era, and even nowadays in some cultures, these individuals had indeed great power over their listeners. To Michael Alexander, another translator of *Beowulf*, “in a primitive society the poet is historian and priest, and his songs have ritual significance.²¹” The songs by the poet were entertaining but they were also a way to perpetuate knowledge, values, customs, and beliefs.

It is also relevant to emphasize that not even once, during the twelve years in which Grendel assaulted Heorot, the monster touched the throne, because it was protected by God.²² Throne and God demonstrate here the two main powers of that society. Such precept of not being able to touch the holy seat might reveal that Grendel, beyond social opposition and representation of

18. *Ibid.*

19. Although a being is not free when it needs to fulfill its own instincts (without considering them), the figure of Grendel could indicate that the members of the Danish society (having to follow a determined code of honour and conduit) were also not free. They had *need* of the abovementioned code; otherwise society’s own existence could collapse and turn into anarchy. By relinquish some freedom, individuals can manage to live in society and be, most of the time, safe from irregularities, intruders, and, in this case, monsters.

20. Michel Foucault, *Os Anormais*, *op. cit.*, p. 102.

21. *Beowulf*, ed. Michael Alexander, Aylesbury, Penguin Classics, 1973, p. 12.

22. “He could not touch the treasure-throne / against the Lord’s will” (*Ibid.*, lines 167-168). “The treasure-seat, / he was kept from approaching; he was the Lord’s outcast” (*Beowulf: A New Verse Translation*, ed. cit., lines 168-169).

disorder, could be a cause of fear in order to the holders of power to *stay* in power. Grendel's inability to touch the throne shows how powerful God is and how much He must be feared. Thus, the creation of monster Grendel may represent more specifically the fear of the sovereign and the monks, people who, in an amplified view, are the holders of power in the narrative.

At night, by invading and inhabiting the hall Heorot, the heart of the social body where the sovereign used to stand, Grendel is an obstacle to individual and social life: there will not be music, poetry, food, companionship, loyalty, security, heat, light and no riches any longer. Besides Heorot, Grendel also attacks another kind of "building:" the *banhus* (bone-house), which means he stands for the invasion of two bodies: the social one and the physical, human one. Grendel annihilates life—which causes fear in most creatures—and prevents customs and values to thrive. His actions inflict distress in society as a whole and in its individuals. Therefore, his figure works as a pedagogical function of fear: a method of restraining any possible anarchic action of the individuals; in other words, Grendel may represent a way of maintaining unity and order by showing the forbidden way.

246

Presenting disorder as something malignant and monstrous caused fear in the individuals so that they kept their civilization. Order, in this sense, is established through fear, but also and mostly by the *fear of the holders of power*, as they would have the most deprivation in the lack of order and hierarchy. The fear of the sovereign is then side by side to his will to keep his position in the field of power.

As Grendel is portrayed as something bad, the established perspective of reality would be indicated through precepts that should and should not be followed. Beowulf is the hero who the songs sing about, he is the maximum representation of the warriors' virtues, he is the one to be followed. Monster and hero are here interpreted as means to strengthen the ideological foundation of the time (such as the code of honour and loyalty), gathering subjects in the common good, perpetuating their life style throughout the annihilation of obstacles (imposed by the monster) and the glorification of values (elevated by the hero).

As last and future inquiry, we propose to think whether the holders of power and/or their ideologies could be the creators of monsters. If the monster is presented to us as a means to maintain a social ideology, could not we think of this regarding the contemporary *monsters* (enemies or crisis of a determined society)? Whether our answer is positive, the holders of power from the Middle Ages and from the contemporary could/can create monsters from the oppositions of values as one method to structure, establish, or reinforce their own ideologies. If we understand the monstrous creation whilst a way to the holders of power maintain their position in the *habitus*, who exactly are the monsters: the beings who blind the eyes, disabling the individuals to look away (or beyond)?

DANS L'ATELIER D'ÉCRITURE DU CRÉATEUR DE MERVEILLE :
MÉLUSINE, LA TRESFAULSE SERPENTE

Joanna Pavlevski-Malingre
Université Rennes 2, CELLAM/CETM

Le prologue de *Mélusine*¹ de Jean d'Arras constitue une réflexion exemplaire de son époque sur la Création et sur les créatures merveilleuses, comme l'ont notamment remarqué Jean-Jacques Vincensini², Claude Kappler et Andrea Martignoni³. L'auteur rappelle en effet, à propos des « choses dictes faees », que « les jugemens et punicions de Dieu sont comme abysme sans rive et sans fons et n'est pas saige qui les cuide comprendre en son engin »⁴. L'apparition du monstre ou de la *merveille*⁵ suppose de fait une multitude d'hypothèses polyphoniques et polysémiques, comme le signale Christine Ferlampin-Acher⁶, mais cette *amplificatio* aboutit à une aporie : « Le secret, c'est Dieu qui le possède »⁷.

1. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan, Roman du XIV^e siècle*, éd. Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2003, p. 692.
2. Notamment dans l'introduction de son édition, *ibid.*, p. 25 sq.
3. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 253 ; Andrea Martignoni, « *Era nato uno monstro, cossa horendissima*. Monstres et tétatologie à Venise dans les *diarii* de Marin Sanudo (1496-1533) », *Revue historique*, 629/1, 2004, p. 50. Voir aussi Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 188 et Ana Pairet, *Les Mutacions des fables, Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 142-147. Ana Pairet, qui étudie le prologue de Jean d'Arras dans le cadre d'une réflexion sur le discours historique et la métamorphose, montre que l'auteur y « juxtapose ainsi folklore, histoire et roman », se proposant d'écrire un « hybride culturel » (*ibid.*, p. 147).
4. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 112. Pour une étude du prologue de Jean d'Arras et de ses enjeux, lire en particulier Jean-Jacques Vincensini, « Aristote dans les prologues de *Mélusine* (Jean d'Arras, Coudrette et Thüring von Ringoltingen). Du contexte culturel à la valeur herméneutique », dans André Schnyder et Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *550 Jahre deutsche Melusine-Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung der Universitäten Bern und Lausanne vom August 2006. 550 ans de Mélusine allemande-Coudrette et Thüring von Ringoltingen*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 305-325.
5. *Merveille* et *serpente* sont en italique dans cet article, car ces termes ont, en ancien-français, un sens particulier, particulièrement ambigu, qu'il faut donc interroger.
6. Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, *op. cit.*, p. 171 sq.
7. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 233.

Face à la *creature* merveilleuse, le lecteur inscrit, qui, par le jeu d'un pacte de lecture, dicte ses réactions au lecteur effectif, aura donc une réaction d'étonnement et formulera des hypothèses quant à la nature de la *merveille*, sans pourtant parvenir à l'enfermer dans une typologie claire et close. Cette transcription d'un questionnement nécessairement aporétique correspond en fait à une poétique d'écriture de cet être de langage qu'est la créature merveilleuse. L'auteur crée alors volontairement l'ambiguïté. Jean-Jacques Vincensini écrit à ce propos :

La fiction peut parfois [...] maintenir volontairement dans l'ambiguïté. Comme les héros de l'aventure, le lecteur évolue alors dans le flou « véridictoire », échoue à définir l'être du protagoniste qui l'arrête, bute sur son statut équivoque, indéchiffrable, ininterprétable, indécidable⁸.

248

Les romans de Mélusine, et plus particulièrement celui de Jean d'Arras, maintiennent l'indétermination de la *creature* merveilleuse en multipliant les dénominations qui lui sont attachées : Mélusine est donc tour à tour *faee*, *fantosme*, *dame* ou *serpente*. Ces différents substantifs, larges et antinomiques, construisent le « feuilleté de sens⁹ » qui, seul, peut transcrire l'indécision ontologique de la créature merveilleuse. Celle-ci est en effet, comme le monstre, « une forme suspendue entre les formes¹⁰ ». Si la nature merveilleuse de l'ancêtre des Lusignan a fait l'objet de nombreux travaux, le rôle des substituts nominaux de « Mélusine » dans la création d'une polyphonie merveilleuse, caractéristique d'un style énigmatique propre à interroger le lecteur, reste encore à explorer¹¹.

8. Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 226.

9. Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XII^e-XIV^e siècles)*, Paris, PUPS, 2002, p. 12.

10. « *A form suspended between forms* » cité dans Jeffrey Jerome Cohen, « Monster Culture (Seven Theses) », dans Jeffrey Jerome Cohen (dir.), *Monster Theory, Reading culture*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996, p. 6). Ce n'est pas le cas de toutes les *creatures* merveilleuses, mais d'un certain nombre d'entre elles, et notamment de toutes celles qui sont des êtres composites.

11. Sur le rapport entre merveilleux et énigme, lire Jeff Rider, « Le merveilleux, le pseudo-merveilleux et l'énigme », dans Adeline Latimier, Joanna Pavlevski-Malingre et Alicia Servier (dir.), *Merveilleux et marges dans le livre profane au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2017. Sur Mélusine et le merveilleux, lire notamment : Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984 ; Myriam White-Le Goff, *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck, 2008 ; Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini (dir.), *Écriture et réécriture du merveilleux féérique, Autour de Mélusine*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Catherine Müller a écrit un article intéressant sur la dénomination dans les romans de Mélusine, « Pour une poétique de la dénomination dans Mélusine de Jean d'Arras et de Coudrette », *Le Moyen Âge*, 107/1, 2001, p. 29-48. Laurence Harf-Lancner consacre quelques pages très intéressantes à la dénomination des fées dans les textes mélusiniens latins des XII^e et XIII^e siècles. L'anonymat et les dénominations imprécises de ces fées ont alors une fonction axiologique : il s'agit pour les auteurs d'exprimer leur

Parmi ces termes, celui de *serpente* est particulièrement intéressant à étudier. Étonnamment peu utilisé dans les romans, du moins sans être modalisé par un adjectif, un complément du nom ou une locution qui limite son extension, il a l'ambition de constituer, dans la bouche de Raimondin, et juste avant le départ de la fée, un dévoilement de la véritable nature de Mélusine. Pourtant, au lieu de clore la quête ontologique suscitée par la créature merveilleuse, l'apostrophe de Raimondin la relance, puisqu'une métamorphose inédite de Mélusine la suit. Celle-ci devient un reptile volant, et non plus la créature hybride, mi-femme, mi-serpent, que le lecteur avait pu contempler, par le jeu de l'imagination, dans son bain.

Cette insulte ambiguë éclaire en fait moins la nature de Mélusine que les procédés d'écriture de la *merveille*, de l'invention, par le langage, d'une créature merveilleuse¹². Il convient tout d'abord de comprendre en quoi ce jugement ne saurait constituer un dévoilement, mais bien une injure ambivalente formulée par un homme coupable à plusieurs égards. Raimondin, en prononçant le terme *serpente*, semble de fait transgresser un tabou langagier, utiliser un mot jusque là réservé à la féerie, et courir le risque de la performativité. Derrière Raimondin, mauvais lecteur inscrit qui ne parvient pas à comprendre le sens de la *merveille*, le *createur* de Mélusine dans le roman, l'auteur, joue sur l'ambiguïté du terme et sur les connotations associées au serpent, et plus encore à la *serpente*, pour écrire une créature merveilleuse à laquelle des enlumineurs donneront corps, poursuivant ce travail de création pour inscrire dans notre imaginaire une image plurielle de Mélusine, créature qui échappe à toute tentative taxinomique.

MÉLUSINE, UNE « SERPENTE » ? AMBIVALENCE ET POUVOIR PERFORMATIF DE L'INJURE

Quant Remond entedy parler Melusigne, si scet bien qu'elle lui dit voir de quanqu'elle lui avoit dit, et que c'est le meilleur selon raison, mais il fu si tresperciéz et oultréz de yre que raison naturelle s'en estoit fuye de lui. Lors parla d'une trescreuse voix en disant ainsi :

Hee, tresfaulse serpente, par Dieu, ne toy ne tes fais ne sont que fantosme ne ja hoir que tu ayes porté ne vendra a bon chief en la fin¹³.

« désapprobation à l'égard de ces inquiétantes apparitions sans employer le vocabulaire de la démonologie. » (Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 47-56, ici p. 47).

12. Notons d'ailleurs qu'« invention », au XII^e siècle, signifie « trouvaille merveilleuse », « merveille », selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales [en ligne : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/invention>, consulté le 10 juillet 2019].

13. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 692-694.

Puisque Mélusine, à la suite de cette injure, « se mue en une serpente grant et grosse¹⁴ », le lecteur pourrait penser que Raimondin a mis au jour la véritable nature de son épouse. Jean-Jacques Vincensini, qui insiste par ailleurs sur l'ambiguïté ontologique de Mélusine, semble le suggérer :

La clarification du statut de l'être surnaturel postule la séparation des deux partenaires. « Chaque "terme" retourne à l'évidence de sa nature. [...] L'équivoque bâtisseuse se mue alors en une serpente certaine¹⁵.

250

Jean d'Arras mine cependant le discours de Raimondin pour n'en faire qu'un jugement portant le sceau infamant de la subjectivité du pécheur. Il ne tient en effet pas compte des enseignements de Dieu, que Mélusine vient cependant justement de lui rappeler, en des termes analogues à ceux du prologue¹⁶ : « les jugemens de Dieu sont si secréz que nul cuer mondain ne les puet comprendre en son entendement ». Elle l'enjoint à ne pas « argüer contre la voulenté du Createur des creatures¹⁷ ». La voix auctoriale et la voix de la raison recourent celle de Mélusine. Raimondin au contraire, « oultréz de yre », ne se laisse plus gouverner par la « raison naturelle ». Il admet d'ailleurs que ceux qui « sont forcennéz de yre sont ou commandement des princes de l'enfer¹⁸ », se condamnant ainsi lui-même¹⁹.

L'expression « tresfaulse serpente²⁰ » est de plus ambivalente et traduit bien l'incohérence du discours de Raimondin. L'apostrophe « faulse serpente » est

14. *Ibid.*, p. 704. La métamorphose finale de Mélusine n'est pas toujours décrite dans les manuscrits de Coudrette, qui met l'accent sur la séparation de deux amants courtois. Elle est ainsi absente du manuscrit qui est au fondement de l'édition de Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini (Paris, BNF, ms. français 18 623). On la trouve en revanche en ces termes dans le manuscrit 406 de Carpentras : « s'est en serpente muée / grande et longue estoit vraiment. » (Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, éd. Éléonor Roach, Paris, Klincksieck, 1982, p. 247.)

15. Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, op. cit., p. 232 et 237. Ces conclusions sont reprises dans des termes similaires dans son article « Samedi, jour de la double vie de Mélusine. Introduction à la signification mythique des récits "mélusiniens" », dans Jeanne-Marie Boivin et Proinsias MacCana (dir.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 100 et p. 102.

16. Kevin Brownlee, « Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », dans Donald Maddox, Sara Sturm-Maddox (dir.), *Melusine of Lusignan, founding Fiction in late Medieval France*, Athènes, University of Georgia Press, 1996, p. 76-99, ici p. 86.

17. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 692.

18. *Ibid.*, p. 694.

19. Kevin Brownlee, « Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », art. cit., p. 87.

20. Le manuscrit M de la Biblioteca nacional de Madrid (ms. 2148, fol. 181 r^o) propose une variante de cette insulte de Raimondin formulée à l'encontre de son épouse : « E tresmaulvais serpent » (relevée par Jean-Jacques Vincensini dans son édition du roman de Jean d'Arras, *ibid.*, p. 826, variante 46). Chez Coudrette, on trouve simplement : « Haä, serpente ! » (v. 3879 p. 237 et v. 3871, p. 310), d'après les éditions d'Éléonor Roach d'une part, et de Matthew W. Morris et Jean-Jacques Vincensini d'autre part (fondées respectivement sur Carpentras, 406 et Paris, BNF, ms. français 18 623). À propos des familles de manuscrits du texte de Coudrette, Éléonor Roach signalait d'ailleurs, dans son article sur « La tradition manuscrite du *Roman*

une insulte répertoriée pour désigner une femme « perverse », « cruelle » : « O perverse femme et cruelle, / Faulce serpente venimeuse »²¹, écrit Arnoul Greban dans le *Mistère de la Passion*. Mais « Faulx » peut, dans le contexte d'une injure, avoir deux significations distinctes, qui apparaissent dans le roman de Coudrette lorsque Mélusine s'écrie, en réponse à l'accusation injuste de Raimondin : « Faulx amoureux, faulx mensongers, / Faulx traistre, faulx chevaliers »²².

Ces vers sont construits sur un chiasme : dans deux cas, « faulx traistre » et « faulx mensongers », « faulx » fonctionne comme un intensif, le substantif qui suit venant redoubler par son sémantisme l'adjectif insultant. Il s'agit alors de fustiger « un manquement à la parole ou une forfaiture permanente »²³, précise Nicole Gonthier à propos de l'adjectif « faulx » dans son livre sur *Les injures au Moyen Âge*. Dans « faulx amoureux » et « faulx chevaliers », « l'insulte met l'accent sur la contradiction mensongère entre l'apparence sociale et la nature réelle »²⁴. Jean d'Arras joue sur l'ambiguïté de ce terme pour construire la figure merveilleuse de Mélusine et pour décrédibiliser le discours de Raimondin. Si celui-ci suggère que Mélusine, « serpente », a menti sur son identité, il emploie « faulx » dans son premier sens. Pourtant ce n'est pas elle qui a trahi la *fides* fondant le couple, c'est Raimondin qui a transgressé le pacte passé avec la fée rencontrée dans les bois, comme elle le souligne d'ailleurs un peu plus loin.

Tu m'as si fausement trahie! [...] se tu ne m'eusses fausee je estoye gectee et exemtee de paine et de tourment²⁵.

Si l'on prend « faulx » dans son second sens, Mélusine ne saurait être considérée comme une serpente, sa nature ne se conforme pas à son apparence. L'expression « faulse serpente » dit alors l'impossibilité d'établir une typologie

de *Mélusine* par Coudrette », que les variations entre les différentes familles de manuscrits étaient relativement peu importantes (*Revue d'histoire des textes*, vol. VII, 1977, p. 185-233, ici p. 232). Outre l'édition d'Éleanor Roach, voir Coudrette, *Mélusine, Roman de Parthenay ou Roman de Lusignan*, éd. Matthew Morris et Jean-Jacques Vincensini, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2009 (sauf précision complémentaire, les références aux vers de Coudrette seront tirées de cette édition). Ces divers témoins de l'histoire de Mélusine ôtent ainsi à l'expression « tresfaulse serpente » sa féconde ambiguïté.

21. Arnoul Greban, *Mistère de la Passion*, éd. Gaston Paris, Genève, Slatkine, 1970 (v. 1455), cité par Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Bouillon, 1895, p. 395 [en ligne <http://micmap.org/dicfro/page/dictionnaire-godefroy/395/7/serpente>, consultée le 10 juillet 2019].
22. Coudrette, *Mélusine*, éd. cit., v. 3929-3930, p. 314.
23. Nicole Gonthier, « *Sanglant Coupaul!* », « *Orde Ribaude!* », *Les injures au Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 79.
24. *Ibid.* Ses deux exemples étaient « faulx homs » pour un homme qui a violé une jeune fille et « faulse ribaulde » pour une fille d'un bordel qui refuse les compagnons qui se présentent à elle. Exemples tirés de ADCO, B II 360/1, pièce n° 3, 11 février 1404 et B II 360/10, 13 janvier 1466.
25. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 694.

de la créature merveilleuse. Raimondin, en insultant son épouse sans maîtriser sa parole, ne fait qu'affirmer son incapacité à définir sa nature. Plus encore, en refusant d'embrasser son statut de *creature*, qui ignore les motifs des *punicions* divines, Raimondin commet un péché. Ce péché commis envers Dieu est aussi une transgression des lois féériques implicitement imposées par Mélusine lors du pacte.

Le pacte scellé entre Mélusine et Raimondin lors de leur rencontre, et renouvelé après leur mariage, annonçait en effet sans ambages que si Raimondin cherchait à voir son épouse le samedi, il la perdrait pour toujours et que sa lignée déchoirait.

252

Et sachiéz de certain que, se vous le tenéz desormais ainsi, que vous seréz ly plus puissant et ly plus honnoréz qui oncques feust en vostre lignaige. Et se vous faictes le contraire, vous et voz hoirs decherront petit a petit et la terre que vous tendréz, alors que vous feréz la faulte, se il est ainsi que vous le faciéz, ce que Dieu ne veulle ja consentir, ne sera jamais tenue par nul de voz hoirs ensemble²⁶.

Cependant, après que celui-ci l'a épiée dans son bain, rien ne se produit, la fée demeure auprès de son époux et le rejoint dans sa couche. Mélusine s'en explique après l'insulte de Raimondin :

Combien que tu t'estoies parjuréz envers moy quant tu mis en paine a moy veoir mais pour ce que tu ne l'avoies descouvert a personne, je le t'avoie pardonné en cuer, combien que je ne t'en eusse point fait de mencion²⁷.

Parce que Raimondin n'avait pas rapporté ce qu'il avait vu, la fée pouvait lui pardonner. Mais s'il venait à révéler sa métamorphose, Mélusine ne pourrait plus rien, devant se soumettre à la décision du « hault Juge²⁸ ». Si, dans un autre contexte, « faulse serpente » peut être une insulte topique, une métaphore qui fait de la femme une mauvaise *serpente*, dans le cadre des romans de Mélusine, l'invective trahit la nature merveilleuse, surnaturelle de l'héroïne qui est en effet, *pour partie, animale* et cause donc l'évanouissement et le départ de la dame de Lusignan. Raimondin a employé ce terme avec légèreté et ainsi provoqué la métamorphose de son épouse en *serpente*, en animal²⁹ (du moins en apparence) :

26. *Ibid.*, p. 204.

27. *Ibid.*, p. 694.

28. « quant a moy, je le vous pardonne de bon cuer. Mais, quant de ma demouree, c'est pour neant, car il ne plaist pas au hault Juge » (*Ibid.*, p. 696).

29. Pour Myriam White-Le Goff, cette métamorphose en animal, en dragonne, exprime l'échec de la véritable métamorphose, spirituelle, d'une fée qui cherchait à devenir humaine et à acquérir une âme. Voir son intéressant article, « Mélusine : l'envol de la dragonne, de la fée à la femme, ou la littérature métamorphique », *Annales de l'université Stefan cel Mare Suceava*, section littérature, 2008, p. 45-50, ici p. 47.

la métamorphose prend la métaphore au pied de la lettre. En effet, Mélusine ne prend jamais cette forme avant l'invective de Raimondin et, dans le roman de Jean d'Arras, *serpente* semble associé à un discours performatif qu'il faut manier avec précaution.

De fait, lorsque Présine punit sa fille pour avoir enfermé son père Elinas dans la montagne de Brumboremlion, elle déclare que dorénavant Mélusine sera « tous les samedis *serpente* du nombril en aval³⁰ ». Mais lorsque la fée est surprise dans son bain par son époux, elle est bien une femme qui « queue avoit de *serpent*³¹ », dans le roman de Coudrette comme dans celui de Jean d'Arras. Remarquons que le féminin de « serpent » n'est utilisé que par Présine, qui fait prudemment suivre le substantif d'un complément du nom, dans un discours performatif de malédiction. En revanche, lorsque la fée est décrite au bain, c'est le masculin qui est préféré, la voix narratrice évitant consciencieusement l'emploi de *serpente*. Même après l'envol de la fée, ce terme est souvent employé avec des précautions oratoires dans le roman de Jean d'Arras puisque « Melusigne [apparaît] *en guise de serpent*³² ».

Il semble donc qu'il faille manier avec circonspection le terme *serpente* réservé, dans l'espace du roman, à la féerie. La faute de Raimondin est en effet peut-être bien, plus que d'avoir épié son épouse au bain, d'avoir une « langue desraysonnable³³ », comme l'en accuse Mélusine, et « d'avoir utilisé inconsidérément des termes associés à la féerie³⁴ », comme l'écrit Christine Ferlampin-Acher. Il aurait ainsi causé la métamorphose finale et totale de Mélusine en *serpente*, *createur* sans le vouloir d'une *merveille* imprévue et ambiguë.

AUTEUR ET ENLUMINEUR : LES CRÉATEURS DE MERVEILLES

Le terme *serpente* est en effet ambigu au Moyen Âge, comme le rapporte le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy qui précise que ce

30. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 134. Je souligne.

31. Coudrette, *Mélusine*, éd. cit., v. 3063, p. 256.

32. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 704. Voir aussi p. 770 ou p. 812. Lorsque Mélusine apparaît par la suite, non plus dans le temps du récit, mais dans celui de l'écriture, la modalisation n'est en revanche pas systématique. Elle est « la serpente » ou « une serpente » pour Creswell (p. 810 et 812) et pour Pierre I^{er} de Lusignan (p. 814). La *serpente* est, dans ces pages, un symbole : celui de la mort à venir, pour Pierre, ou de la fin d'un règne, pour Creswell.

33. Coudrette, *Mélusine*, éd. cit., v. 3919, p. 314. Carla Casagrande et Silvana Vecchio montrent la corrélation étroite qui existe entre retenue et vertu d'une part, et parole non retenue et péché d'autre part. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet (depuis l'italien), Paris, Le Cerf, 1991.

34. Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse*, op. cit., p. 89.

substantif féminin connaît un sens propre et un sens figuré. Au sens propre, *serpente* désigne un serpent sans que celui-ci soit sexué. L'exemple choisi est intéressant, car *serpente* est associé au *scitalis*³⁵ (scytale), un serpent qui mue même en hiver – se métamorphosant donc sans cesse – et dont les bigarrures suscitent l'émerveillement, indique Isidore de Séville³⁶. Le terme *serpente* peut donc renvoyer à une *merveille* naturelle³⁷. Au sens figuré, il peut désigner une femme perverse, comme je l'ai déjà signalé. *Serpente* peut donc à la fois renvoyer à l'animal et à la femme, ouvrir sur le merveilleux et accuser une certaine duplicité morale. Ce terme ne recouvre pas une catégorie ontologique précise puisque la désinence féminine n'implique pas nécessairement le sexe femelle de l'animal.

254

Cette ambiguïté est bien à l'œuvre dans nos romans puisque *serpente* est associé à l'hybridité ontologique. La désinence féminine ne sexualise en effet pas l'animal, mais semble prendre en charge la nature hybride, à la fois animale, humaine et féminine de Mélusine : si elle a la « figure d'une serpente », elle conserve en effet par son cri la « voix d'une dame »³⁸ et Alixandre, maîtresse de Creswell, gouverneur anglais de Lusignan avant que Jean de Berry ne reconquière la forteresse, reconnaît en « celle serpente » qui cause tant de « paour » à son amant « la dame de ceste forteresse »³⁹. Cette apparence de *serpente* est d'ailleurs réversible puisque la fée peut reprendre une « figure femmine »⁴⁰. En outre, comme le remarque Kevin Brownlee, lorsque Jean d'Arras – mais cela vaut aussi pour Coudrette – rapporte la nature serpentine de Mélusine dans son bain, ou à travers l'insulte de Raimondin, il n'insiste paradoxalement pas par la suite sur la monstruosité ou l'animalité de la fée, mais exalte au contraire ses qualités courtoises. Présenter ainsi Mélusine, au moment même de sa métamorphose en monstre, comme une dame courtoise et maternelle souligne son irréductible hybridité⁴¹. Dans les romans de Jean d'Arras et Coudrette, *serpente* désigne

35. Frédéric Godefroy, *op. cit.*, p. 395 : « Scitalis, une serpente qui oste sa pel en yver. » (*Glossaire latin-français* : Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, ms. H 110 *Vocabularium latinogallicum vocatum Catholicon* / *Legenda divi Claudii confessoris*, fol. 236 r°).

36. Isidore de Séville, *Étymologies*, Liv. XII, *De animalibus*, 4, « De serpentibus », éd. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 146.

37. Mélusine, qui se métamorphose périodiquement et qui a une queue burelée d'azur et d'argent, est peut-être discrètement rapprochée du *scitalis* par le terme de *serpente*. Elle entre ainsi dans l'ordre de l'univers et correspond, du moins en partie, à une catégorie de serpent.

38. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 706. À propos de ce cri, Kevin Brownlee écrit qu'il s'agit d'une « ovidian touche », the « last mark of her corporeal identity as a walking woman » (Kevin Brownlee, « Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », art. cit., p. 92).

39. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 812.

40. *Ibid.*, p. 708.

41. Kevin Brownlee, « The elaborate and "extreme" establishment of Melusine's identity as courtly-erotic and human-maternal in the farewell scene sets up a striking contrast vis-à-

donc un être ambigu, hybride, dont l'apparence est celle d'un animal, mais qui conserve une part d'humanité par sa voix, ses sentiments, ses qualités courtoises et la réversibilité de la métamorphose.

Outre une ambiguïté ontologique et sexuelle, le terme *serpente* induit également une ambiguïté morale. Volontiers associé à l'adjectif « faux » dans un usage métaphorique, le serpent, et peut-être plus encore la *serpente*, qui ajoute au substantif un paradigme féminin, est souvent associé au Mal et au péché dans une société de culture chrétienne. Les épisodes de la tentation (Gn, III, 1-24) et de l'*Apocalypse* de saint Jean (chap. 12) ont entériné un lien presque naturellement esquissé entre les espèces ophidiennes et la puissance diabolique⁴². En effet, les serpents sont des animaux rampants, qui ont un « contact privilégié avec la terre et la décomposition des matières organiques, symbole de l'idée de chute et de disgrâce »⁴³, comme le rappelle Cristina Noacco. Lorsque le serpent – et notamment le serpent de la Genèse – se montre sous une forme hybride, forme privilégiée par certaines représentations picturales, il incarne d'autant plus cette idée de dégénérescence qui frappe l'être humain après la fin de l'âge édénique. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet montrent en effet que le corps hybride et monstrueux met en évidence les failles du système taxinomique après la Chute, la parenté inacceptable de l'animal et de l'homme, qui devrait être à l'image de son Créateur⁴⁴. Mélusine, par la forme de serpent hybride qu'elle prend dans son bain, par les traits du dragon qu'elle revêt dans les représentations iconographiques de l'envol, pourrait elle aussi être considérée comme une créature capable de prendre des apparences diverses pour tromper les hommes. Mais le serpent s'inscrit en fait au cœur d'un ensemble symbolique et archétypal riche et complexe sur lequel joue le roman de Jean d'Arras. Si le serpent est largement associé à la mort⁴⁵ et au mal, certains de ses comportements peuvent au contraire constituer des modèles pour le chrétien. Ainsi le vieux serpent pratique le jeûne et l'abstinence pour pouvoir muer. Il laisse alors sa vieille peau au creux d'un rocher⁴⁶. La métamorphose

vis the ensuing description of her metamorphosis into a monster. This contrast functions to present Melusine even at the moment of her transformation as still fundamentally hybrid. » (« Melusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis », art. cit., p. 92). La scène du bain lui inspire le même genre de réflexion, voir p. 84.

42. Sur les diverses incarnations du diable en littérature et sur ses modalités d'intrusion dans le récit, lire Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, op. cit., Cinquième partie, « Le fantastique diabolique », et plus particulièrement p. 629-709.
43. Cristina Noacco, *La Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 164.
44. Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 31-34.
45. Isidore de Séville, *Étymologies*, éd. cit., note p. 162.
46. « Nous aussi, pour l'amour du Christ, déposons le vieil homme qui est en nous, nous aussi recherchons le rocher spirituel ». Lorsque le serpent va boire de l'eau, il laisse son venin

hebdomadaire de Mélusine en *serpente* pourrait alors être considérée comme un rituel de purification, pendant lequel elle ferait pénitence et se laverait progressivement de son péché. D'ailleurs, suite à la scène du bain, Mélusine est comparée à la « licorne précieuse », animal associé à une symbolique christique et mariale⁴⁷, quand Raimondin, lui, en un curieux renversement, se dépeint sous les traits d'un serpent particulier, l'aspic.

Las, ma tresdoulce amie, je sui le faulx crueux aspis et vous estes la licorne precieuse, je vous ay par mon faulx venin trahie⁴⁸.

256 Notons l'utilisation ici de l'adjectif « faulx », que l'on retrouve à la fin du roman dans l'invective tragique de Raimondin à Mélusine, qui serait une « tresfaulce serpente »⁴⁹ : il contribue à élaborer ce renversement paradoxal entre Mélusine et Raimondin, puisque c'est ici l'époux qui se métamorphose métaphoriquement en serpent. Catherine Müller, qui s'attarde sur les sens symboliques associés à la licorne au Moyen Âge, montre que celle-ci renvoie, selon une tradition exégétique, « au sacrifice du sauveur pour le salut de l'humanité », d'autant plus que Jean d'Arras, dans les épisodes liminaires de l'œuvre, n'a pas manqué de rappeler les liens unissant la fée et Dieu. En regard, au contraire, Raimondin apparaît comme un pécheur⁵⁰.

Les métaphores de licorne et de serpent acquièrent alors un statut d'identification essentielle, comme s'il s'agissait d'une nomination irréversible. [...] Le rapport

dans un trou : « Nous aussi, quand nous venons à l'église puiser l'eau vive du Seigneur et entendre la parole divine, déposons notre venin, c'est-à-dire nos désirs mauvais. » (Franz Unterkircher, *Bestiarum. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library Oxford. Lateinisch-Deutsch*, Graz, 1986, p. 185, fol. 184^v, cité et traduit par Michel Pastoureau dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 203). On trouve également cette idée de mue, associée à un dessillement qui peut bien sûr être analysé en termes métaphoriques, dans le *Bestiaire de Gervaise*, « sa vesteüre / remaint a la pierre de fors ; / li cuirs li dessoivre del cors. / Quant tot est despollie nue, / dont li reclaircist la veüe, / et li revient novele peaus / dont rest son cors trestoz nouveaux. » (Paul Meyer [éd.], *Romania*, t. I, 1872, p. 433b, 546-552, cité par Sarah Kay, « L'homme et l'animal dans les bestiaires français et latins », communication dans le cadre des *Semaines d'études médiévales de Poitiers*, 17-28 juin 2013. Je remercie vivement Sarah Kay de m'avoir communiqué les images et les extraits de textes projetés lors de sa conférence). Cette mue du serpent, associée à un renouvellement spirituel, renvoie à l'un des sens symboliques archétypaux du serpent. La « faculté de régénérescence » du serpent qui « change de peau tout en restant lui-même » ou qui, comme l'*ouroboros*, se mange « indéfiniment lui-même », fait de celui-ci « le grand symbole du cycle temporel. » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969], p. 364).

47. Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 79. Monica Chiellini Nari, s. v. « Licorne » dans André Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 893-894.

48. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 664.

49. *Ibid.*, p. 692.

50. Catherine Müller, « Pour une poétique de la dénomination dans Mélusine de Jean d'Arras et de Coudrette », art. cit., ici p. 42-43, cit. p. 42.

entre Mélusine et Raimondin est présenté comme une relation de Sauveur à sauvé⁵¹.

On peut ajouter à cette analyse que dans de nombreux bestiaires, l'aspic, représenté une oreille collée au sol et l'autre obstruée par sa queue⁵², figure le pécheur, qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre la parole divine⁵³. Le *Bestiaire* de Guillaume le Clerc interpelle ainsi le croyant, le détournant de la voie du péché incarnée par l'aspic :

Seigneurs por dieu omnipotent/ne sambles mie le serpent qui les oreilles clot et serre/de sa queue et contre la terre/que le noie l'enchanteur/quant la parole au sauveur/orres nes vous estoupes mie/ne la veue ne loie⁵⁴.

La métaphorisation de Raimondin en aspic n'est donc pas innocente. Comme l'aspic, Raimondin n'a pas su écouter la parole raisonnable, la parole de Dieu, incarnée par la fée Mélusine. En effet, Mélusine est une créature « de par Dieu »⁵⁵ qui clame qu'en « toute chose doit on appeler Dieu en son aide »⁵⁶ et qui rapporte à son époux la volonté divine concernant le monastère brûlé par Geoffroy. Pourtant, au lieu de l'écouter, Raimondin a prêté l'oreille aux *loengiers*, s'est détourné de la parole divine et de la « raison naturelle »⁵⁷.

Mélusine a donc non seulement les traits du serpent hybride qui peut être interprété comme un symbole de la Chute et de la tentation, mais aussi ceux du bon serpent, allégorie du chrétien sur la voie de la rédemption. Le serpent enrichit des sèmes qui lui sont attachés la *senefiance* complexe de la fée *serpente* qu'est Mélusine. C'est un symbole polysémique qui contribue à faire de Mélusine une *merveille*, d'autant plus que la désinence féminine du terme nourrit l'incertitude ontologique et merveilleuse qui caractérise Mélusine en introduisant une alternative quant à la nature de la fée, serpent féminin ou femme-serpent⁵⁸.

51. *Ibid.*, p. 43.

52. *Bestiaire latin* (Oxford, *The Bodleian Library*, ms. Bodley 764, fol. 96). Reproduction dans Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 201.

53. Isidore de Séville, *Étymologies*, éd. cit., p. 142.

54. Guillaume le Clerc, *Bestiaire* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 20, fol. 62 r°), transcription de Sarah Kay pour sa conférence « L'homme et l'animal dans les bestiaires français et latins », art. cit.

55. Coudrette, *Mélusine*, éd. cit., v. 619, p. 92.

56. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 162.

57. *Ibid.*, p. 692.

58. L'ambiguïté du terme, qui peut renvoyer à la fois à une forme hybride et à une forme animale, est d'ailleurs relayée dans la critique. Ainsi, Laurence Harf-Lancner peut écrire (*Les Fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 172 et p. 175) que « la réaction de Raimondin devant la serpente n'est pas celle des héros des contes mélusiniens » – et il s'agit alors de la Mélusine hybride au bain – et que « la métamorphose en serpente » de la fin du roman « est cette fois complète », il s'agit d'une « métamorphose animale ».

Sans reprendre ici ce que nous avons pu développer dans d'autres travaux⁵⁹, il est intéressant de rappeler brièvement que l'iconographie relaie l'ambivalence du terme *serpente* et que l'enlumineur est donc, au même titre que l'auteur, un créateur de *merveille*. En effet, le terme *serpent* recouvre en ancien français une catégorie ontologique large et mouvante qui comprend les reptiles, les dragons, les lézards, et même les vers. Générique, il doit donc être nécessairement interprété pour être mis en image, que cette image soit une enluminure ou une forme virtuelle conçue par le lecteur. La polyphonie visuelle qui résulte de cet acte herméneutique alimente l'émergence de la figure merveilleuse de Mélusine⁶⁰, créature qui, par les pouvoirs conjugués du langage et de l'image, ne saurait se résumer en une épithète, fût-ce celle dont l'affuble Raimondin, « tresfaulse serpente ». La représentation attachée à Mélusine dans les manuscrits ne correspond pas à une figuration étymologique du *serpens bestia* qui signifie « animal rampant »⁶¹. Les premiers manuscrits ont plutôt choisi de représenter Mélusine sous les traits d'un dragon, quand les manuscrits plus tardifs ont davantage figuré une femme-serpent, inscrivant dans son corps l'ambiguïté ontologique suggérée par le terme *serpente*. À cette première opposition, chronologique, et qui semble s'inscrire dans une tendance à l'humanisation des créatures hybrides du début de la Renaissance, se superpose une opposition idéologique des manuscrits.

Ainsi, les premiers manuscrits enluminés de Mélusine qui nous sont parvenus sont des manuscrits du roman de Jean d'Arras, qui, s'ils figurent l'envol ou

59. Joanna Pavlevski, « Une esthétique originale du motif de la femme-serpent, recherches ontologiques et picturales sur Mélusine au xv^e siècle », dans Irène Fabry-Tehranchi et Anna Russakoff (dir.), *L'Humain et l'animal dans la France médiévale (xii^e-xv^e siècles)*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014. Sur l'iconographie de Mélusine au Moyen Âge, lire en particulier Françoise Clier-Colombani, *La Fée Mélusine au Moyen Âge, images, mythes, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

60. « Ensemble d'actualisations potentiellement infinies, la figure mythique se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens » (Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », dans Véronique Léonard-Roques [dir.] *Figures mythiques, Fabrication et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 9-21, ici p. 15). Le terme de « figure » est donc entendu comme un « ensemble d'incarnations », « un ensemble au sens mathématique du terme, un ensemble qui ne se contient pas lui-même, à la clôture impossible » (Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », dans *Ibid.*, p. 25-48, ici p. 25-26). Les grilles herméneutiques que constituent la *merveille* médiévale et la figure – et surtout la figure mythique – telle qu'on la conçoit dans la critique actuelle, se superposent particulièrement bien. J'étudie cette convergence dans un court point de ma thèse : *Melusigne, Merlusine, Melusina, Meluzině, Mélusine... Invention d'une figure mythique politique en Europe du Moyen Âge au xxi^e siècle*, réalisée sous la direction de Christine Ferlampin-Acher et d'Edoardo Costadura, à l'université Rennes 2 et soutenue en décembre 2017.

61. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 4 vol., ici t. IV, 2005, p. 738.

le retour de la *serpente* sur Lusignan, ne représentent pas le retour de la fée auprès de ses nourrissons. Le manuscrit Harley (London, British Library, ms. Harley 4418), plus tardif (ca. 1450), effectue sur ce point les mêmes choix iconographiques que les deux qui datent du premier tiers du xv^e siècle (Paris, Arsenal, 3353 et Paris, BNF, ms. français 1485). Les deux manuscrits enluminés du texte de Coudrette qui présentent un programme iconographique complet vont, au contraire, privilégier la représentation d'une mère allaitante⁶² : si l'on n'opte pas pour une représentation humaine de Mélusine, l'hybridité est alors une nécessité graphique puisque le sein ne saurait être recouvert de *pellis*⁶³. Dans le premier (Paris, BNF, ms. français 12 575), la serpente qui quitte Vouvant est figurée comme un dragon, mais la fée qui devrait s'occuper de ses petits sous une forme humaine prend les traits d'une sirène. Dans le second (Paris, BNF, ms. fr., 24 383), Mélusine est toujours représentée comme une femmenserpent, dans son bain, lors de son envol et de son retour auprès de Thierry et Raimonnet. Cette partition entre, d'une part, la figuration de l'envol ou du retour de la fée au-dessus de la forteresse de Lusignan dans les manuscrits de Jean d'Arras et, d'autre part, la représentation d'une mère auprès de ses enfants dans les manuscrits de Coudrette, s'explique aisément dès lors que l'on prend en considération les enjeux politiques respectifs des œuvres⁶⁴.

62. Les manuscrits enluminés du roman de Jean d'Arras qui présentent un programme iconographique complet sont Arsenal 3353 (premier tiers du xv^e siècle) et Harley 4418 (ca. 1450). Le manuscrit français 1485 de la Bibliothèque nationale de France (premier tiers du xv^e siècle) ne présente qu'une seule enluminure achevée, les autres se réduisant à de seules esquisses. La *Bearsted collection* enfin, ne conserve que des miniatures découpées d'un manuscrit, sans que l'on puisse savoir si l'intégralité du programme iconographique a été conservée (Upton House, Bearsted collection, série de miniatures, National Trust Inventory, Numbers 446 788, 446 789, 446 790, 446 791, 446 792, 446 792.1, 446 793, 446 794, 446 794.1, 446 795, 446 796, 446 797, 446 798, 446 799, 446 799.1, v. 1475-1500). Le roman de Coudrette offre deux manuscrits superbement enluminés (Paris, BNF, ms. français 12 575 [2^e quart du xv^e siècle] et 24 383 [3^e-4^e quart du xv^e siècle]) qui présentent un programme iconographique complet. Les manuscrits conservés à la Cambridge Library (L.1.2.5 – seconde moitié du xv^e siècle) et à la National Library of Wales (5030 C – premier tiers ou milieu du xv^e siècle) ne comportent qu'une seule enluminure.
63. Christine Ferlampin-Acher, « La beauté du monstre dans les romans médiévaux : de la peau du dragon à l'incarnation du Christ », dans Aurélie Gaillard et Jean-René Valette (dir.), *La Beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 71-84.
64. Il faut néanmoins rappeler que les manuscrits enluminés des romans de Mélusine sont très peu nombreux, et qu'il est donc difficile, à ce titre, de présenter des conclusions définitives. Le manuscrit français 12 575 de la BNF représente à la fois l'envol de la fée sous la forme d'un dragon et son retour auprès de ses enfants, sous les traits d'une créature mi-femme, mi-poisson. On trouve en outre, parmi les enluminures conservées dans la Bearsted collection, issues d'un manuscrit tardif de Jean d'Arras (entre 1475 et 1500), une miniature représentant Mélusine auprès de ses enfants, allaitant l'un d'entre eux sous une forme humaine. Celle-ci s'inspire probablement de l'édition *princeps* imprimée de Jean d'Arras, qui date de 1478 (ce qui permettrait d'ailleurs d'affiner la datation effectuée par les conservateurs de la *Upton House*), la parenté des deux dessins ne laissant que peu de doute sur ce point. Le retour de Mélusine auprès de ses enfants ne semble donc pas faire partie du programme iconographique original des manuscrits de Jean d'Arras.

Il s'agit pour Jean d'Arras de légitimer les droits de son commanditaire, Jean de Berry, sur le château de Lusignan, alors que celui-ci, qui l'a difficilement conquis au terme d'un siège long et coûteux, risque à nouveau de le perdre au profit de l'Angleterre dans le contexte des négociations entre Richard II et Charles VI à Amiens⁶⁵. Coudrette cherche, lui, à valoriser la lignée des Parthenay, sur le point de s'éteindre, puisque l'union de Jean de Mathefelon, fils de son premier commanditaire Guillaume l'Archevêque, est restée stérile⁶⁶. La forme de dragon que Mélusine adopte après l'invective de Raimondin dans trois manuscrits enluminés du roman de Jean d'Arras rappelle la miniature du mois de mars du calendrier des *Très Riches Heures* du Duc de Berry, qui leur est postérieure. Mais l'enseigne dorée que Jean de Berry avait fait placer au-dessus de Lusignan, et qui figurait Mélusine sous les traits d'un dragon⁶⁷, existait déjà vraisemblablement. Cette enseigne, qui fait de Mélusine le génie protecteur de la forteresse, désignant Jean de Berry pour légitime possesseur, a sans doute inspiré les enlumineurs des manuscrits de Jean d'Arras. Les dragons arborés par les Luxembourg en cimier, contemporains des manuscrits rapportant les romans de Mélusine, peuvent également avoir joué un rôle dans ces choix iconographiques : rappelons en effet que Jean de Berry, qui ne descendait pas des Lusignan, était un Luxembourg par sa mère⁶⁸. Le flottement sémantique

65. Au sujet de ces pourparlers, lire Françoise Autrand, *Charles VI*, Paris, Fayard, 1986, p. 277-280 et *ead.*, « La paix impossible, les négociations franco-anglaises à la fin du XIV^e siècle », dans Jacques Paviot et Martine Chauney-Bouillot (dir.), *Nicopolis 1396-1996*, *Annales de Bourgogne*, 68, 1996-1997, p. 11-22.

66. Les enjeux politiques des romans de Mélusine ont été peu étudiés par les chercheurs en littérature médiévale, et Laurence Harf-Lancner a, à plusieurs reprises, rappelé combien cette étude était importante pour comprendre ces romans. Lire notamment, sur les enjeux politiques de ces romans et les commanditaires des romans de Jean d'Arras et de Coudrette, Laurence Harf-Lancner, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003, p. 221 sq. ; Pit Péporté, *Constructing the Middle Ages, Historiography, Collective Memory and Nation-Building in Luxembourg*, Leiden/Boston, Brill, coll. « National cultivation of culture », 2011, p. 76-86 ; Tania Colwell, *Reading Melusine: Romance Manuscripts and Their Audiences ca. 1380-ca. 1530*, thèse de philosophie sous la direction de Dr John Tillotson, soutenue à l'Australian National University, 2008 et *ead.*, « Patronage of the Poetic Mélusine Romance: Guillaume l'Archevêque's Confrontation with Dynastic Crisis », *Journal of Medieval History*, 37/2, 2011, p. 215-229 ; Pierre Courroux, « Mélusine et les Larchevêque. Légende et historiographie dans le Poitou de la fin du XIV^e siècle », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 26, 2013, p. 309-325. L'influence de ces enjeux politiques propres à chacun des romans de Mélusine sur l'iconographie des manuscrits n'a, à ma connaissance, pas encore été étudiée, et je ne propose ici qu'une ébauche d'analyse qui mériterait d'être poursuivie. J'en présente quelques prolongements dans ma thèse.

67. Inès Villela-Petit, « Dans le miroir du prince : Jean de Berry et son livre », dans Patricia Stirnemann et Inès Villela-Petit, *Commentaire au fac-similé des Très Riches Heures de Jean de Berry*, 2011, p. 3.

68. L'enlumineur qui a peint le dragon qui quitte Vouvant dans le manuscrit français 12 575 de la BNF, qui contient le roman de Coudrette, a également pu être influencé par ce cimier puisqu'il s'agit d'une Mélusine armoriée, à la queue burelée d'azur et d'argent. Sur les cimiers à la Mélusine, lire Jean-Claude Loutsch, « Le cimier au dragon et la légende de Mélusine », dans Académie internationale d'héraldique (dir.), *Le Cimier, mythologie, rituel, parenté des*

qui caractérise le terme *serpente* a donc été mis à profit par les enlumineurs français, peut-être guidés par les commanditaires des manuscrits, pour mieux souligner les enjeux politiques propres à chacun des textes.

Les manuscrits allemands du roman de Mélusine, *translatio* en prose et en allemand du texte de Coudrette par Thüring Von Ringoltingen, qui ont largement influencé l'iconographie des incunables du roman de Jean d'Arras⁶⁹, ont privilégié une représentation hybride de Mélusine lors de son bain et de son envol, suivant cependant le texte en ce qui concerne les visites de la fée à ses enfants en la représentant alors sous sa forme humaine. Les bois gravés des incunables français et des éditions du xvi^e siècle servent par la suite de modèle pour le seul bois gravé réalisé spécifiquement pour l'édition de Mélusine dans la Bibliothèque bleue, les autres illustrations provenant de bois de réemploi. De la fin du xv^e siècle au début du xviii^e, Mélusine est donc représentée comme une femme dont le corps s'achève par une queue de serpent. « Serpente » perd alors son ambiguïté sémantique et c'est une interprétation monosémique du terme comme « femme-serpent » qui est privilégiée, à mesure que la représentation de Mélusine s'uniformise et se typifie. Mélusine, femme-serpent, se constitue ainsi, dès la fin du Moyen Âge, en nouveau type hybride monstrueux⁷⁰. Après plusieurs siècles de standardisation due à la continuité des éditions,

origines au xvi^e siècle : actes du 6^e colloque international d'héraldique, Bruxelles, Guyot, 1990, p. 181-201 (même si certaines de ses conclusions ne résistent pas à l'analyse littéraire du texte) et Martin Nejedlý, *Středověký mýtus o Meluzíně a rodová pověst Lucemburků*, Praha, Scriptorium, 2014 (2^e éd.), chap. VIII, p. 243-281.

69. Laurence Harf-Lancner a montré que les bois gravés de l'édition *princeps* de Jean d'Arras sont inspirés des bois allemands illustrant l'adaptation du roman de Coudrette par Thüring Von Ringoltingen, qui sont eux-mêmes marqués par l'influence des manuscrits de cette œuvre. Laurence Harf-Lancner, « L'illustration du Roman de *Mélusine* de Jean d'Arras dans les éditions du xv^e et du xvi^e siècle », dans Nicole Cazauran (dir.), *Le Livre et l'image en France au xv^e siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 1989 et « L'illustration du Roman de *Mélusine*, de Thüring Von Ringoltingen à Jean d'Arras », dans André Schnyder et Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *550 Jahre deutsche Melusine-Coudrette und Thüring von Ringoltingen*, op. cit., p. 151-160. Outre l'édition *princeps* d'Adam Steinschaber, Lydia Zeldenrust (« Serpent or Half-Serpent? Bernhard Richel's *Melusine* and the Making of a Western European Icon », *Neophilologus*, 100, 2016, p. 19-41) a montré que les bois de l'édition *princeps* du texte de Thüring par Bernhard Richel (1473-1474) avaient influencé l'iconographie de nombre de traductions des romans de *Mélusine* en Europe, et des éditions françaises de la fin du xv^e siècle.
70. Je rejoins ici les conclusions de Lydia Zeldenrust, qui écrit à ce propos : « *It appears that Mélusine's monstrous hybridity becomes an emblem, with the dual function of making the romance recognisable to a contemporary reader whilst at the same time triggering the curiosity of anyone not yet familiar with her story* », *ibid.*, p. 27-28. Mais selon Lydia Zeldenrust, le fait que Mélusine se métamorphose en *serpente* dans les romans signifie qu'elle prend une forme animale, alors que je propose au contraire de considérer le terme *serpente* dans son ambiguïté, nourrissant alors l'incertitude merveilleuse qui caractérise Mélusine, à la fois femme et animale. Si son article souligne avec raison le rôle de l'édition Richel dans l'élaboration d'une image iconique de Mélusine comme femme-serpent en Europe, il me semble que les textes – qui soulignent l'ambiguïté ontologique de Mélusine, notamment par l'emploi modalisé du terme *serpente* – et l'iconographie des manuscrits français tiennent un rôle dans l'émergence de cette figuration hybride.

la psychologisation romantique des représentations iconographiques des monstres, et notamment des monstres féminins, s'accompagne d'une relative diversité des représentations de Mélusine, sur lesquelles pèse cependant le poids d'une femme-serpent hybride, inscrite dans l'inconscient collectif.

La *serpente*, substitut nominal marginal en regard de celui de *dame* qui est largement utilisé pour désigner Mélusine, a donc cependant une influence importante sur la réception de la fée des Lusignan, par son ambiguïté, son potentiel merveilleux, et la liberté d'interprétation qu'il laisse au lecteur et à l'illustrateur.

262 L'insulte de Raimondin dans les romans de Jean d'Arras et Coudrette, loin d'être anecdotique, permet donc de mieux comprendre comment, par une typologie large, mais soigneusement choisie, inscrite dans un réseau symbolique riche, l'auteur peut créer une *creature* merveilleuse, qui continue à nous questionner aujourd'hui. La dénomination *serpente* offre de Mélusine une caractérisation vague, floue, qui fournit au lecteur une surface de projection sur laquelle il peut cristalliser ses représentations visuelles et symboliques. Il est ainsi amené à figurer un monstre qui, par la désinence féminine, tient à la fois de l'animal et de la femme, et qui, par la généralité du substantif choisi, peut superposer les traits de différentes espèces ophidiennes. Si l'auteur n'épouse pas le point de vue de Raimondin au moment de l'insulte, il ne peut en revanche, comme lui, que répéter tragiquement, dans un monde marqué par la Chute, le geste adamique de désignation des êtres, en échouant cependant à les déterminer et à les classer selon une taxinomie claire. Mélusine est donc « dame », « faee », « serpente », « fantôme », mais aucun de ses termes ne traduit pleinement son identité. Il ne faut donc peut-être pas considérer comme une prétérition ce que dit Mélusine avant de s'envoler, et de se métamorphoser « en guise de serpente » : « je vueil bien que vous sachiez qui je sui ne qui fu mon père, afin que vous ne reprovéz pas a mes enfants qu'ils soient filz de mauvaise mere ne de serpente ne de faee »⁷¹. Il est en effet peut-être impossible pour la langue humaine de qualifier autrement que négativement les *creatures* qui échappent à notre entendement, impossible de trouver le véritable nom des *merveilles*, en dehors de leur seul nom propre qui recouvre, dans son unicité, le déploiement pluriel de leurs natures. Mélusine, dont le nom signifie *merveille* chez nos deux auteurs, traduit particulièrement bien l'impossibilité de dire autrement la *creature* merveilleuse que dans une tautologie⁷². Si la littérature médiévale regorge de créatures

71. Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. cit., p. 702.

72. Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, op. cit., p. 59 : « la définition de la *merveille* ne peut être que tautologique. La *merveille* ne saurait être incluse dans une classification habituelle et ne renvoie qu'à elle-même et à son statut hors-norme ».

merveilleuses et d'objets qui étonnent, c'est peut-être parce que l'auteur, dont le statut ne commence d'ailleurs à se fixer qu'à la fin du Moyen Âge, a conscience de ne pouvoir créer, contrairement au Seigneur, *createur* d'êtres parfaits répondant aux noms donnés par Adam, que des *merveilles* instables, indécidables, dont il ne comprend pas lui-même entièrement le sens et qui, parce qu'elles résistent à notre obsession du classement, hantent toujours notre imaginaire contemporain.

LA CRÉATURE NÉCESSAIRE :
ÉVOLUTION DU DRAGON DANS LA LITTÉRATURE
MÉDIÉVALE ANGLAISE

Lucie Herbreteau

Université catholique de l'Ouest (Angers), Équipe LEMIC

S'il est une créature fondamentale dans la littérature médiévale anglaise, il s'agit bien du dragon. Depuis l'épopée de *Beowulf* qui relate le dernier combat du héros contre un puissant dragon dévastant son royaume, jusqu'à la rencontre quasi mythique de saint Georges et du dragon de Gylena, en passant par les romans courtois et les récits arthuriens, le monstre semble être un élément récurrent, presque constant de la littérature médiévale anglaise. Au-delà de la simple entrée de bestiaire, la créature est un personnage à part entière de cette littérature, assistant les héros et héroïnes ou entravant leurs quêtes, servant ou desservant l'action. Sa présence influe sur le récit, de sorte qu'il s'établit peu à peu comme une figure archétypale, aux caractéristiques et fonctions définies, telles que gardien de trésors, assiégeur de villes ou ravisseur de vierges. Ces fonctions archétypales permettent également d'entrevoir la portée idéologique du dragon, notamment dans son rapport à l'homme.

Pourtant, au cours des mille ans que compte la période médiévale, force est de constater que la figure du dragon n'a eu de cesse d'évoluer. Traversant les époques, les genres et les langues d'écriture, le statut du dragon varie entre simple animal, farouche adversaire du chevalier et incarnation diabolique, reflétant à la fois une diversité fonctionnelle et une origine plurielle. Du IX^e au XV^e siècle, le dragon semble ainsi subir une transformation tant physique que narrative et idéologique, et ce déplacement de fonctions et de valeurs portées par la créature peut s'expliquer à la fois par un contexte historique et culturel qui évolue au cours du Moyen Âge et par la nécessité littéraire et idéologique d'une créature telle que le dragon.

ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION PHYSIQUE DU DRAGON

Dans le cadre d'une étude sur la représentation du dragon médiéval, la rareté des représentations explicites et clairement identifiables apparaît comme un premier

écueil. En effet, de nombreux auteurs médiévaux sont avares de descriptions, mais fort heureusement, d'autres offrent des portraits bien plus détaillés de la créature. Ainsi, il est possible d'étudier certains de ses attributs généraux.

De prime abord, l'aspect reptilien est prédominant dans les descriptions du dragon médiéval. Par exemple, le dragon du roman¹ de *Sir Tristrem* (début XIV^e siècle) a le cuir si dur qu'aucune arme ne peut l'atteindre : « La peau du diabolique dragon / Était aussi dure que la pierre »². Le dragon de *l'Alliterative Morte Arthure* (début XV^e siècle) est couvert d'écailles : « Ses épaules étaient complètement recouvertes d'écailles de pur argent / Qui vêtaient le monstre de petites pointes »³. La plupart ont également des griffes dont ils se servent pour lacérer leurs ennemis, de même que des crocs, comme celui de *Beowulf* (IX^e siècle) : « il lui enserra tout le cou / de ses crocs acérés »⁴.

266

Il est très souvent précisé que le dragon est grand, et parfois très grand. Dans *Beowulf*, le dragon est décrit comme une « implacable masse » (v. 2691), puis lorsqu'il est vaincu, son cadavre mesure « cinquante pieds de long » (v. 3042)⁵. Le dragon que combat saint Georges dans le *South English Legendary* (ca. 1400) est immense (v. 11) et pour le sortir de la ville il faut la force de huit bœufs (v. 125)⁶. Enfin, selon le bestiaire du *De Proprietatibus Rerum* de Bartholomaeus Anglicus (1240), le dragon est le plus grand des tous les serpents.

Le dragon médiéval crache également du feu, comme celui de *Sir Tristrem* : « Un feu d'enfer, pensa-t-il / Sortait de ce dragon » puis « Alors le dragon fut prêt / Et cracha du feu aussitôt⁷. Certains sont eux-mêmes embrasés, exhalant un feu constant, comme dans *Beowulf*, où le dragon est « entouré de

1. André Crépin, *Histoire de la littérature anglaise du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1993, p. 95 : « nous utiliserons le terme anglais de *romance*, en lui donnant le genre masculin pour le distinguer de la romance, chanson sentimentale. Le français, en effet, ne dispose que du terme *roman* là où l'anglais distingue le roman médiéval (*romance*), le genre du roman moderne (*fiction*) et un ouvrage, un roman en particulier (*a novel*). Un *romance*, donc, est un récit, le plus souvent en vers, dont les héros, et héroïnes, appartiennent à la plus haute noblesse des chevaliers et des princesses. Ils font preuve de leurs qualités en surmontant de nombreuses infortunes. La fin est généralement heureuse : ils recouvrent leurs droits, se marient et ont de nombreux enfants. »

2. *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*, éd. Alan Lupack, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1994, p. 197, v. 1451 à 1452 : « *The devel dragouns hide / Was hard so ani flint* ».

3. *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthur and Alliterative Morte Arthure*, éd. Larry Henson, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1994, p. 155, v. 766-767 : « *His shoulders were shaled all in clene silver / Shredde over all the shrimp with shrinkand pointes* ».

4. *Beowulf*, éd. André Crépin, Paris, Le Livre de poche, 2007, p. 208-209, v. 2691-2692 : « *heals ealne ymbefēng / biteran bānum* ».

5. *Ibid.*, p. 209 et 231.

6. *Saint's Lives in Middle English Collections*, éd. Gordon Whatley et Anne Thompson et Robert Upchurch, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2004, p. 99.

7. *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*, éd. cit., p. 197, v. 1440-1441 : « *Helle-fere, him thought, / Fram that dragoun fleighe* » ; v. 1470-1471 : « *Tho was the dragon boun / And cast fere ful right* ».

feu »⁸. Beaucoup de dragons sont également venimeux : le héros Beowulf est empoisonné par la morsure du dragon « du poison dans ses entrailles »⁹ et dans *Bevis of Hampton* (début XIV^e siècle), un dragon empoisonne la ville de Rome tous les sept ans d'une vapeur fétide.

Ces descriptions, qui sont loin d'être exhaustives, permettent de définir le dragon comme une créature d'apparence plutôt uniforme et généralement constante au cours du Moyen Âge, malgré un certain manque d'informations dans les textes. En effet, la couleur du dragon n'est presque jamais précisée, hormis dans les chroniques arthuriennes, où les deux dragons enterrés sous la tour de Vortigern sont rouge et blanc, héritage direct du mythe celtique de Llud et Llefelys¹⁰. De même nous ignorons d'où proviennent ces créatures qui semblent apparaître à un moment précis de l'histoire afin de faire progresser la narration, puis disparaissent brutalement. Par ailleurs, ce vide descriptif, s'il peut être frustrant pour le lecteur moderne, fait du dragon médiéval une créature équivoque, difficile à définir.

Cependant, la littérature médiévale préfère l'univoque à l'équivoque, et va, par conséquent, chercher à catégoriser cette créature indéfinissable qu'est le dragon. Ce processus de classification s'opère, entre autres, par les ailes du dragon. Les ailes sont peut-être l'attribut le plus fréquemment présent chez le dragon médiéval, mais rarement décrit. En effet, il est souvent indiqué que le dragon peut voler, par exemple dans *Beowulf* : « le cruel dragon au cuir chauve vole durant la nuit »¹¹, et il est parfois précisé qu'il est doté d'ailes, dans *Bevis of Hampton* : « ses ailes brillaient comme du verre »¹². Il n'est ainsi jamais indiqué la matière des ailes de ces dragons.

Il convient ici de préciser que dans les premières représentations iconographiques, les ailes des dragons sont de plumes, comme dans les enluminures du Bestiaire d'Aberdeen (ca. 1200)¹³, du Bestiaire de Philippe de Thaon (1121-1135)¹⁴ et du codex Ashmole 1511 (fin XII^e -début XIII^e siècles)¹⁵. Or, les anges de la tradition judéo-chrétienne sont également pourvus d'ailes : « Des séraphins se tenaient

8. *Beowulf*, op. cit., p. 182-183, v. 1470-1471 : « *Tho was the dragon boun /And cast fere ful right* ».

9. *Ibid.*, p. 210-211, v. 2715 : « *ättor on innan* ».

10. Pierre-Yves Lambert, *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1993, p. 180-185.

11. *Ibid.*, p. 182-183, v. 273 : « *nacod nīð-draca, nihtes flēogeð* ».

12. *Four Romances of England*, éd. Ronald Herzman, Graham Drake et Eve Salisbury, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1999, p. 271, v. 2675 : « *His wingges schon so the glas* ».

13. Aberdeen University Library, ms. 24, fol. 65 v^o [en ligne : <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f65v>, consulté le 10 juillet 2019]. Le manuscrit a été entièrement digitalisé par l'université d'Aberdeen.

14. Université d'Oxford, Merton College ms. 249, fol. 7 r^o [en ligne : <https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/ad6e13ec-e70a-4b54-8008-d124fd93a320#c=0&m=0&s=0&cv=17&r=0&xywh=-1845%2C-1%2C7708%2C5679>, consulté le 10 juillet 2019].

15. Université d'Oxford, Bodleian Library, ms. Ashmole 1511, fol. 080 v^o. Partiellement digitalisé par la bibliothèque bodléienne [en ligne : <https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/eb0735a3-e8ee-4104-b111-51d18a13b78b#c=0&m=0&s=0&cv=52&r=0&xywh=0%2C-145%2C4017%2C2960>, consulté le 10 juillet 2019].

au-dessus de lui, ayant chacun six ailes » (Es, VI, 2)¹⁶, « Les chérubins levèrent leurs ailes et s'élevèrent de terre à mes yeux » (Ez, X, 19)¹⁷. Dieu dote également la femme du Livre de l'Apocalypse des ailes de l'aigle pour qu'elle puisse fuir le dragon : « Mais elle reçut les deux ailes du grand aigle pour voler au désert » (Ap, XII, 14)¹⁸. La littérature médiévale se plaît à associer le physique et le spirituel dans ses personnages, de sorte que le divin est beau et le maléfique laid. Dès lors, le fait qu'anges et dragons malfaisants possèdent les mêmes ailes put représenter un problème pour les théologiens de l'époque¹⁹, problème qui s'avère irrésolu pendant le début du Moyen Âge au regard de l'iconographie qui continue d'octroyer des ailes à plumes au dragon.

Selon Jurgis Baltrušaitis, historien de l'art, Dante Alighieri aurait été le premier à rompre avec cette tradition²⁰, en offrant une nouvelle représentation de Lucifer, au dernier chant de l'*Enfer* de la *Divine Comédie* (XIV^e siècle) :

268

S'il fut aussi beau qu'il est laid maintenant,
 et s'il dressa les yeux sur son créateur,
 bien de lui doit procéder tout mal.
 Oh combien me parut grande merveille
 quand je vis trois faces à sa tête!
 [...]
 Au-dessous de chacune sortaient deux grandes ailes,
 autant qu'il convenait à un pareil oiseau :
 voiles sur la mer n'en vis jamais de telles.
 Elles n'avaient plumes, mais de chauves-souris
 avaient forme : et il les agitait
 de sorte que trois vents venaient de lui²¹.

Ainsi, Dante décide d'octroyer non pas des ailes d'oiseau, mais des ailes de chauve-souris à Lucifer, évitant le questionnement théologique et conférant au Diable l'attribut d'un animal nocturne et considéré comme effrayant. Ainsi, toute confusion écartée, les ailes de chauve-souris deviennent l'attribut

16. *La Bible de Jérusalem*, Paris, Le Cerf, 1998, p. 1236.

17. *Ibid.*, p. 1455.

18. *Ibid.*, p. 2075.

19. Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981, p. 143.

20. *Ibid.*, p. 144.

21. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Lucienne Portier, Paris, Le Cerf, 1987, p. 191, chant xxxiv, v. 34 à 38, 47 à 51. Texte original des deux dernières strophes : « *Sotto ciascuna uscivan due grand' ali, quanto si convenia a tanto uccello : vele di mar non vid' io mai cotali. Non avean penne, ma di vispistrello era lor modo ; e quelle svolazzava, sì che tre venti si movean da ello* » (Dante Alighieri, *La Divina Commedia* [en ligne : <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-34/>, consulté le 10 juillet 2019]).

du Diable et par extension, l'attribut des créatures diaboliques, à l'instar des démons ou les dragons, comme il est possible de l'observer dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge (la fresque d'*Il Triunfo della Morte* de Buffalmacco (1336-1341)²², la Tenture de l'Apocalypse d'Angers (commandée en 1375)²³ ou le tableau de Paolo Uccello illustrant la légende de Saint George et le dragon (1430-1435)²⁴.

Jurgis Baltrušaitis écrit que le dragon acquiert ses ailes membraneuses avec l'art gothique, et que ce phénomène deviendra de plus en plus fréquent à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle : « c'est seulement en recevant des ailes de chauve-souris que leur image devient conforme à la fois aux conventions de l'apparence physique et à la conception religieuse »²⁵. Cette transformation est révélatrice de l'évolution de l'image du dragon médiéval et ainsi de sa diabolisation. La représentation du dragon médiéval, et surtout l'évolution de cette représentation, tant dans la littérature que dans l'iconographie médiévale, reflètent ainsi les valeurs dont il est porteur. Peu à peu, d'une entité hybride et imprécise tant physiquement que moralement parlant, émerge une créature portant des symboles forts et dont la représentation sied à ces symboles, selon des conventions définies.

CHRISTIANISATION DE LA DRACOTONIE

Outre l'aspect physique, l'évolution du dragon dans la littérature médiévale anglaise se constate également dans le motif de la dracotomie (du grec δράκων « dragon » et κτόνος « tueur »). En effet, les interventions de la créature dans la littérature médiévale aboutissent le plus souvent à une dracotomie, que celle-ci soit perpétrée par un héros (Beowulf, Tristrem, Bevis of Hampton, Dégaré) ou par un saint ou une sainte (sainte Victoria, sainte Margaret, saint Georges). Ainsi, hormis les bestiaires, dans lesquels le dragon est décrit indépendamment de toute intervention humaine, et les chroniques arthuriennes, où il est au centre d'une métaphore prophétique, le dragon semble intervenir dans les textes médiévaux pour être confronté à un adversaire humain, et c'est le titre de dracotome que ce dernier obtient qui lui confère son importance narrative et sa renommée littéraire.

22. Buonamico Buffalmacco (1336-1341), *Triomphe de la Mort (Il Trionfo della Morte)*, fresque, Pisa Camposanto Monumentale.

23. Paule Amblard, *L'Apocalypse de Saint Jean illustrée par la tapisserie d'Angers*, Paris, Diane de Selliers Éditeur, 2010, p. 198, 203, 209, 219 et 316.

24. Paolo Uccello (1430-1435), *Saint Georges terrassant le dragon (San Giorgio e il drago)*, huile sur toile, London, National Gallery [en ligne : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>, consulté le 10 juillet 2019].

25. Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 144-146.

Il convient de préciser que les saints dracoctones constituent une riche tradition dans la littérature médiévale. Depuis celles du prophète Daniel et de l'archange Michel, héritages directs des textes bibliques, les dracoctonies saintes se sont multipliées. Ainsi, les hagiographies de saint Antoine le Grand, saint Hilarion de Gaza, sainte Perpétue, sainte Angès, saint Sylvestre, sainte Marthe, ou encore saint Caluppan d'Auvergne présentent toutes le triomphe du saint ou de la sainte sur un dragon. D'ailleurs l'hagiographie de saint Caluppan, écrite par Grégoire de Tours, posera les pierres de la tradition des saints dracoctones, puisque Robert Godding reconnaît que « Grégoire de Tours est l'un des premiers à donner cette consistance réelle à l'*antiquus serpens*, c'est-à-dire au Diable en personne. Les fondements sont ainsi jetés, sur lesquels pourront proliférer les dragons qu'affronteront plus de soixante-dix saints au cours du Moyen Âge²⁶ ».

270

Ainsi, les saints dracoctones semblent s'ériger en parangons de la littérature médiévale chrétienne, ce phénomène de vénération du dracoctone engendrant inéluctablement le phénomène inverse, celui de l'association du dragon et du Diable. Par conséquent, plus le culte du saint est important, plus la diabolisation du dragon est exacerbée. De plus, le culte du saint dracoctone prend progressivement de l'ampleur dans la littérature médiévale, entraînant une christianisation grandissante des héros médiévaux. Les personnages de la littérature médiévale anglaise n'y échappent pas, et notamment les personnages d'origine celtique ou germanique.

En effet, certains héros ou personnages d'origine païenne subissent une christianisation. Par exemple, Beowulf, héros germanique par excellence, semble se détacher de ses origines pour se présenter en incarnation christique. Christine Rauer souligne qu'à la manière du Christ, Beowulf donne sa vie pour sauver son peuple²⁷, acceptant l'épreuve sans reculer bien qu'il connaisse le funeste sort qui l'attend, et il est intéressant de noter que le héros est attaqué par trois fois par le dragon, renforçant cette analogie messiaïque. Christine Rauer établit également certains parallèles entre les combats de Beowulf et des épisodes bibliques. Elle rapproche notamment l'affrontement de Beowulf et Grendel de celui de David contre Goliath²⁸ (1 Sam, 17). Cette comparaison met en exergue la faiblesse de Beowulf face à son adversaire et donc sa bravoure. Les deux combats conduiront le héros à la victoire, et à la défaite de l'opresseur. La victoire entraînera également leur ascension sociale, bien que Beowulf soit déjà un prince héritier et un guerrier averti avant son combat, tandis que David

26. Robert Godding, « De Perpétue à Caluppan : les premières apparitions du dragon dans l'hagiographie », dans Jean-Marie Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon*, Sarreguemines, Éditions Pierron, 2000, p. 145-157, ici p. 157.

27. Christine Rauer, *Beowulf and the Dragon*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, p. 128.

28. *Ibid.*, p. 142.

n'est qu'un modeste fils de berger. Les deux combats sont également points de départ d'une nouvelle vie pour les deux héros, l'accession au trône d'Israël et de Judée pour David, au trône de Suède pour Beowulf. Lorsque Beowulf affronte le dragon, il s'agit toujours d'une lutte contre l'opresseur et pour défendre les faibles, néanmoins le héros n'est plus un jeune guerrier, mais un roi au crépuscule de sa vie, et la seule conséquence de la bataille est la mort du héros.

Cet affrontement peut également être rapproché de deux combats eschatologiques, celui de l'archange saint Michel contre le dragon rouge du Livre de l'Apocalypse de la tradition chrétienne et celui du dieu Thor affrontant le serpent Iormungand à Ragnarøk, dans la tradition germanique²⁹. Beowulf, à l'instar de l'archange et du dieu, défend le monde contre un grand malheur. Cette analogie à la fois ancre Beowulf dans ses origines germaniques (d'autant plus que Beowulf, comme Thor, meurt au cours du combat) et confère une aura chrétienne à Beowulf. Néanmoins, Beowulf ne se bat pas parce que le destin l'a décidé, à l'image de la prophétie de Ragnarøk qui annonce le combat de Thor et Iormungand. Il choisit lui-même de se sacrifier pour sauver son peuple, à l'image du Christ. Au contraire, Thor n'a plus rien à sauver et son combat est purement allégorique.

Autre analogie chrétienne, la malédiction de l'or du dragon de *Beowulf* fait clairement référence au Jugement Dernier :

Une malédiction s'étendant jusqu'au jour du Jugement (« *dōmes dæg* »)
avait été prononcée par les chefs qui déposèrent là le trésor :
serait coupable de péché grave, confiné
dans les temples démoniques, prisonnier de l'enfer,
soumis aux pires tourments, l'homme qui pillerait ce lieu³⁰.

Outre la connotation négative qui s'attache à l'or mal acquis dans le christianisme, la représentation de l'enfer, où sont torturés les pécheurs, est ici très chrétienne. Une clause protège néanmoins celui qui sera choisi par Dieu :

nul ne pourrait toucher cette salle aux trésors,
nul humain à moins que Dieu lui-même,
vrai Roi des victoires, n'accorde à un élu de son choix,
en fidèle protecteur des hommes, la grâce d'ouvrir la cachette,
à tel parmi les hommes qui lui paraîtrait convenir³¹.

29. Snorri Sturluson, *L'Edda, Récits de mythologie nordique*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 97

30. *Beowulf*, *op. cit.*, p. 232-233, v. 3069-3073.

31. *Ibid.*, p. 230-231, v. 3053-3057.

Dans ce texte foisonnant de références culturelles germaniques, c'est donc Dieu qui est érigé en juge tout-puissant et qui fait de Beowulf son élu et son messager de justice.

Autre personnage d'origine païenne, non pas tueur de dragons, mais messager de ces derniers, Merlin est une figure celtique qui subit une forte christianisation dans la littérature médiévale. En effet, à travers le pouvoir de clairvoyance de Merlin qui sait interpréter les présages, et à travers ses prophéties écrites par Geoffroy de Monmouth dans l'*Historia Regum Britanniae* (1135-1138), Merlin devient petit à petit un véritable prophète, informant le roi Vortigern de son avenir en interprétant le combat des deux dragons. À l'image des prophètes bibliques comme Joseph, ou encore de Loth, avertissant les habitants de Sodome de leur funeste destin s'ils n'abandonnent pas leurs vies de pécheurs³².

272

Concernant la naissance de Merlin, s'il est le fils d'un consulat romain dans l'*Historia Brittonum* (IX^e-X^e siècle), le *Brut* de Laȝamon (1180-1210) et l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, en font le fils d'un démon incubé et d'une vierge. Dans l'*Historia Brittonum*, la mère de Merlin n'est qu'une simple jeune femme, mais dans les deux autres œuvres, c'est une princesse (fille du roi de Démétie ou du roi Conaan) qui est devenue religieuse. *Of Arthour and Of Merlin* (du manuscrit Auchinleck, ca. 1330), insiste davantage sur la sainteté de la mère de Merlin, seule parmi ses sœurs à avoir résisté au démon incubé. Quand elle tombe enceinte, l'ermite Blaise la soutient auprès des villageois qui la condamnent, et à la naissance de Merlin, couvert de poils noirs, l'ermite le baptise aussitôt afin qu'il ne devienne pas l'instrument des méfaits de son père au grand dépit des démons qui se voient retirer un puissant sujet. Par sa naissance, Merlin devient progressivement un enfant saint, symbole de la dualité humaine, oscillant constamment entre Bien et Mal, mais ayant choisi la vertu, et élevé dans le christianisme. Cette rapide christianisation du personnage de Merlin peut s'expliquer par l'engouement qu'un tel personnage a suscité dans la littérature médiévale, et notamment la littérature courtoise anglaise. Néanmoins, Merlin étant profondément celtique, inspiré notamment par le personnage légendaire de Myrddin Wyllt³³, il était nécessaire, pour le conserver comme personnage littéraire, de le modifier légèrement afin qu'il corresponde davantage à l'idéologie de l'époque.

De même, le roi Arthur, bien que héros celte, devient progressivement un héros chrétien. Dès l'*Historia Brittonum*, il est dit qu'à la bataille de Cat Coit

32. Voir *Questes*, 28 : « La Prophétie », sous la direction de Servane Rayne-Michel et Maria Valeria Ingegno, 2014 [en ligne : <http://journals.openedition.org/questes/3383>, consulté le 10 juillet mars 2019].

33. *The Story of Myrddin Wyllt* – Celtic Literature Collective [en ligne : <http://www.ancienttexts.org/library/celtic/ctexts/myrddin.html>, consulté le 10 juillet mars 2019].

Celidon il combattit en portant l'image de la vierge Marie sur le dos, et qu'il fut vainqueur grâce au Christ et à sa sainte mère³⁴.

Les princesses des dracoctonies médiévales, telles sainte Margaret (dans la *Stanzaic Life of Margaret*³⁵, seconde moitié du XIII^e siècle), sainte Victoria (dans le *De Virginitate* d'Aldhelm³⁶, 675-685), la princesse Ysonde secourue par Tristrem (dans le roman de *Sir Tristrem*³⁷, début XIV^e siècle) ou la princesse de Gylena (dans le *South English Legendary*³⁸, ca. 1400) peuvent également être assimilées à la vierge Marie. En effet, la vertu de ces femmes est constamment mise en exergue, de même que leur victoire sur le dragon pour les deux saintes, rappelant l'iconographie de la vierge Marie foulant le serpent de ses pieds³⁹, mais également l'allégorie de la Jérusalem nouvelle échappant au dragon rouge grâce à Dieu dans le Livre de l'Apocalypse. Face à la sainte femme, le dragon n'est alors plus que l'incarnation du Mal.

La christianisation des héros dracoctones est également accentuée par la narration. Dans le schéma narratif de Joseph Campbell qui se divise en différentes étapes, l'aide surnaturelle (« Supernatural Aid ») est celle qui permet au héros de réussir sa première épreuve et de la lancer dans sa quête⁴⁰. Il apparaît que dans la littérature médiévale anglaise, cette assistance est la prière à Dieu ou à un saint chrétien qui permet au héros de sortir vainqueur de son épreuve. Dans *Bevis of Hampton*, lors du combat de Bevis contre le dragon de Cologne, ces aides chrétiennes interviennent à plusieurs reprises. Tout d'abord, alors que le dragon a détruit le bouclier et la lance du héros, puis lui a brisé l'épaule, Bevis saute dans un puits. Comme une vierge s'y était baignée un jour, l'eau est sainte, et le dragon ne peut pas s'en approcher, confirmant la nature maléfique de celui-ci : « Cette eau était si sainte, / que le dragon, indisposé, / n'osait pas s'approcher du puits / à moins de quarante pieds, sans doute »⁴¹.

34. Edmond Faral, *La Légende arthurienne – études et documents. Première Partie : Les plus anciens textes*, Paris, Honoré Champion, 1993, t. III, p. 50.

35. *Middle English Legends of Women Saints*, éd. Sherry Reames, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2003.

36. Aldhelm, *The Poetic Works*, trad. Michael Lapidge et James L. Rosier, Cambridge, D.S. Brewer, 2009.

37. *Lancelot of the Laik and Sir Tristrem*, éd. cit.

38. *Saint's Lives in Middle English Collections*, éd. cit.

39. Cette tradition iconographique, bien que de source théologique, ne se repose sur aucun texte des Saintes Écritures. On peut néanmoins citer l'Évangile selon saint Luc (x, 19) : « Voici que je vous ai donné le pouvoir de fouler aux pieds serpents, scorpions, et toute la puissance de l'Ennemi, et rien ne pourra vous nuire » (*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1747).

40. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 36.

41. *Four Romances of England*, éd. cit., p. 275, v. 2807 à 2809 : « That water was so holi, / That the dragoun, sikerli, / Ne dorste neghe the welle aboute / Be forti fote, saundoute ».

Protégé par cette barrière sainte, Bevis en profite pour se rafraîchir et se reposer avant de reprendre le combat. Alors qu'il est encore dans le puits, une deuxième aide surnaturelle vient à Bevis lorsqu'il se recommande à saint Georges : « Il appela saint Georges, notre chevalier bien-aimé »⁴². Fort de cette protection, il reprend le combat contre le dragon jusqu'au matin du deuxième jour. Puis le dragon brûle Bevis de son venin, et le héros en appelle à Jésus-Christ : « Il cria très fort à Jésus : / "Seigneur, toi qui ressuscitas Lazare, / délivre-moi de ce dragon diabolique!" »⁴³. Le fait que Bevis rappelle le miracle de la résurrection de Lazare par le Christ souligne le caractère dramatique de la situation, tout en établissant un parallèle discret entre la figure du héros au fond du puits et celle du Lazare, au fond d'un caveau et appelé à revivre (Jn, xi, 17-44)⁴⁴.

Comme Beowulf, le dragon attaque Bevis à trois reprises : par deux fois il le met à terre et la troisième fois il le jette dans le puits et l'eau sainte guérit ses blessures : « Puis il fut guéri de ses blessures/et il recouvra son courage / [...] Le venin avait disparu ; / il était un homme entier »⁴⁵. C'est au troisième coup que Bevis reçoit l'eau sainte et est guéri, l'analogie christique se révélant à nouveau à travers le chiffre trois. Il est également intéressant de constater l'utilisation de l'adjectif « hol » ayant évolué à la fois en « whole », « entier », et en « holy », « saint » : Bevis ressort alors du puits, entier, guéri, mais également sanctifié. Avant son dernier assaut, il dédie une dernière prière à Dieu, Jésus-Christ et Marie : « Il appela Jésus-Christ : / "Aide-moi," dit-il, "Fils de Dieu, / à vaincre ce dragon! [...]" / Il fit sa prière à Dieu/et à Marie, sa chère mère »⁴⁶. Après ces dernières prières Bevis tue le dragon, confirmant que la protection du puits saint et celle de Dieu grâce à la prière sont l'aide surnaturelle conférée à Bevis.

Bevis est un véritable parangon de la chrétienté puisque son combat contre le dragon n'est pas le seul épisode où il reçoit une aide ou une protection divine. Tout au long de ses aventures, ses prières lui permettent de guérir ses amis et de réunir sa famille, faisant de Bevis à la fois un miraculé et un messager de Dieu, tandis que le dragon qu'il affronte est une invocation diabolique.

Les tueurs de dragon subissent ainsi une incontestable christianisation. Les personnages d'origine païenne ne sont pas délaissés, mais adaptés afin d'en faire des héros chrétiens, et les chevaliers médiévaux se voient progressivement

42. *Ibid.*, v. 2817 : « A nemedē Sein Gorge, our levedi knight ».

43. *Ibid.*, p. 276, v. 2838 à 2840 : « Wel loude he gan to Jesu criye : /'Lord, that reredē the Lazaroun, /Dilivre me fro this fend dragoun!' ».

44. *La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1814.

45. *Four Romances of England*, éd. cit., p. 276, v. 2853-2854 et 2856-2857 : « Whan overgon was his smerte /And rekevred was of is herte /[...] The venim was awei igone ; /He was ase hol a man ».

46. *Ibid.*, v. 2860 à 2862 et 2867-2868 : « To Jesu Crist he gan to calle : /'Help,' a seide, 'Godes sone, /That this dragoun wer overcome! /[...] To God he made his praiere /And to Marie, his moder dere ».

octroyer des qualités dignes de saints. Ces hommes ne sont pas des saints dracoctones des hagiographies médiévales, mais ils leur ressemblent de plus en plus, tant dans leur manière de combattre que dans les idéaux qu'ils défendent.

DIABOLISATION DU DRAGON MÉDIÉVAL

Conséquence logique de la christianisation des héros médiévaux, leur adversaire est diabolisé, et le dragon qui aurait pu n'être qu'une bête sauvage et nuisible devient l'incarnation du Diable dont il faut protéger le monde. Par conséquent, plus le héros dracoctone est sanctifié, plus le dragon est diabolisé. Les valeurs qu'il avait pu incarner auparavant s'effacent irrémédiablement afin d'établir le dragon médiéval comme véritable ambassadeur du Mal sur terre.

Ce processus de diabolisation du dragon est bien évidemment progressif au cours du Moyen Âge et s'opère tout d'abord au travers d'une moralisation du dragon. En effet, avec la lente christianisation de la littérature anglaise, le dragon subit un phénomène de moralisation chrétienne. Au début du Moyen Âge, le dragon demeure proche de ses origines mythologiques celtiques, germaniques et gréco-romaines, gouvernées par des principes très divers : l'opposition ordre/chaos (mythologie gréco-romaine), la recherche de la possession et de la puissance (mythologie celtique), l'omnipotence du Destin et la prééminence de la connaissance et de la sagesse (mythologie germanique). Si l'on trouve chez les premiers dragons médiévaux des réminiscences de ces principes fondamentaux, au cours du Moyen Âge, la polarisation Bien/Mal devient petit à petit la seule antithèse gouvernant la figure du dragon. Alors que la chrétienté assimile ou supprime toute autre croyance ou religion, sa conception dualiste du monde domine toute autre idéologie et puisque le dragon biblique est profondément néfaste, notamment à travers la figure de Léviathan, voire diabolique, comme le Dragon de l'Apocalypse. Le dragon médiéval ne peut que représenter le Mal : « le christianisme médiéval est obsédé par le dragon : il incarne toutes les forces du Mal, menace les hommes pécheurs, sert d'attribut à Satan et aux ennemis de Dieu⁴⁷ ».

Ce phénomène est progressif, puisque dans les premières chroniques arthuriennes par exemple, le dragon, s'il est puissant et terrifiant, ne porte pas cette polarisation axiologique, il est surtout prophétique. Mais dans les textes plus tardifs, particulièrement dans les hagiographies, le dragon est érigé en véritable figure diabolique, et plus aucune place n'est laissée à la conception païenne du dragon.

47. Gaston Duchet Suchaux et Michel Pastoureau, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002, p. 62.

L'un des cas les plus intéressants de moralisation du dragon est peut-être celui du dragon de *Beowulf* puisque, à l'instar du héros subissant une certaine christianisation, le dragon de l'épopée est de nature germanique, profondément influencé par les grandes figures dragonsques de la mythologie nordique, telles que Iormungand, l'immense serpent de Midgard, ou Fafnir, le cruel dragon en partie responsable de la malédiction de l'or du Rhin dans la *Volsunga Saga* ou le *Nibenlungenlied*⁴⁸. Partagé entre ses origines germaniques et la christianisation du récit, le caractère moral du dragon de *Beowulf* est délicat à définir et cette question est traitée depuis plus d'un siècle. Plusieurs critiques se sont croisées à ce sujet, notamment quatre études majeures : celles de William Paton Ker en 1908, de John Ronald Reuel Tolkien en 1936, de T.M. Gang en 1952 et d'Adrien Bonjour en 1953, chacune reprenant, complétant ou infirmant les critiques précédentes.

276

En 1908, William Paton Ker indique que dans l'œuvre, « les sentiments et la morale chrétienne ne sont pas en accord avec la substance héroïque et mythique du poème »⁴⁹. Puis il avance que dans l'œuvre, ce sont le Chaos et la Dérision qui gagnent, ici les monstres⁵⁰, tel le dragon de *Beowulf*. Le dragon devient donc l'ennemi des dieux nordiques, n'incarnant pas le Mal, mais le Chaos. Les propos de William Paton Ker sont nuancés par J. R. R. Tolkien. Pour ce dernier, le dragon de *Beowulf* est une véritable créature avec ses propres pensées et incarne deux sortes de mal : le mauvais côté de la vie héroïque (« *evil side of heroic life* »), c'est-à-dire la malice, l'avidité, la destruction ; et le mauvais aspect de toute vie (« *evil aspect of all life* »), c'est-à-dire la cruauté non discriminatoire du destin⁵¹. Tolkien considère ainsi le dragon comme incarnation à la fois du Mal chrétien et du Destin germanique, il est l'ennemi final, le faire-valoir du héros, et ne constitue en aucun cas une critique sous-jacente de la société. En 1952, T. M. Gang complète cette idée : la lutte contre le monstre est, de manière générale, la lutte contre le chaos et le mal, mais s'il est évident que Grendel est l'ennemi de Dieu, le dragon ne semble pas porter de désapprobation morale, sa colère ne relève pas d'une jalousie déraisonnable envers la félicité humaine, mais d'un outrage précis⁵². De plus, T. M. Gang établit les dragons comme gardiens naturels de trésors, mais ce dragon est lui aussi victime de la malédiction de son trésor, ce qui le met sur le même plan que *Beowulf*. À partir de cela, puisqu'arrêter le dragon signifie succomber à la malédiction de son

48. Régis Boyer, *La Saga de Sigurd ou la parole donnée*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 22 et p. 74.

49. William Paton Ker, *Epic and Romance. Essays on Medieval Literature*, Paris, Macmillan & Co, 1908, p. 158.

50. *Id.*, *The Dark Age*, cité dans John Ronald Reuel Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, London, HarperCollins, 2006, p. 21.

51. *Ibid.*, p. 17.

52. T. M. Gang, « Approaches to *Beowulf* », *The Review of English Studies*, 3/9, 1952, p. 6.

trésor, la créature n'est plus qu'un instrument de l'ironie tragique du récit, et un élément indifférent du « mécanisme du destin inexorable »⁵³. Finalement, en 1953, Adrien Bonjour est plus catégorique. Il cite d'abord deux autres critiques, W. W. Lawrence et O. F. Emerson qui réfutent toute corrélation entre le dragon de *Beowulf* et les démons chrétiens : il n'est que défenseur de son trésor et ne témoigne d'aucune malveillance. Adrien Bonjour continue en affirmant que, bien que très sûrement considéré comme méchant par les contemporains de l'œuvre, le dragon n'est pas, pour eux, le fruit de l'imagination, mais un monstre réel, et par conséquent ne doit porter aucune valeur symbolique⁵⁴. Plutôt que le Mal, le dragon semble incarner la malveillance dans son aspect destructeur, ce qui en fait, une nouvelle fois, le meilleur instrument qui soit de la cruauté du Destin, servant l'ironie tragique du récit⁵⁵.

De ces réflexions croisées, il est possible de déduire que le statut moral du dragon de *Beowulf* est encore loin d'être décidé. Néanmoins, il semble plus judicieux de privilégier l'interprétation d'Adrien Bonjour, selon laquelle le dragon n'est pas une incarnation du Mal, position qui semble trop extrême, d'autant plus en comparaison de Grendel, mais comme instrument du Destin, ce destin si primordial dans la mythologie germanique, statut corroboré par la prédominance de la culture germanique dans le récit.

À la suite du dragon de *Beowulf*, d'autres dragons subissent une certaine moralisation, puis une christianisation. Par exemple, l'allégorie animalière présente dans les bestiaires d'Aberdeen et du codex Ashmole 1511 met en scène le combat entre le dragon et l'éléphant, un topos antique revisité en une allégorie christique, où le dragon est comparé au Diable :

Le dragon est à l'image du Diable, un serpent monstrueux. Le dragon qui, au sortir de sa caverne, parcourt l'espace avec tant d'impétuosité que l'air à son passage étincelle comme un feu ardent, symbolise le Diable qui, du fond des enfers, se dresse pour revêtir l'apparence d'un ange de lumière et abuser des ignorants en leur faisant miroiter l'espoir d'une gloire et d'un bonheur humain qui n'est que leurre. Le dragon, qui, dit-on, a une crête, symbolise en personne le roi de l'orgueil. Que la force du dragon réside non pas dans sa bouche, mais dans sa queue, signifie que le Diable, après avoir été déchu, est l'imposteur qui trompe ceux qu'il veut séduire. Que le dragon se cache à l'entour des chemins qu'empruntent les éléphants, signifie que le Diable enchaîne par les liens du péché ceux qui sont sur le chemin du Ciel. Le dragon qui étouffe les

53. *Ibid.*, p. 7.

54. Adrien Bonjour, « Monsters Crouching and Critics Rampant: Or the *Beowulf* Dragon Debated », *Publications of the Modern Language Association of America*, 68/1, 1953, p. 305.

55. *Ibid.*, p. 311.

éléphants, signifie que l'homme qui meurt, enchaîné dans les fers de ses crimes, est inexorablement condamné⁵⁶.

La fausseté et la tromperie sont imputées au dragon, le Diable se faisant passer pour un ange pour tenter les hommes. L'éléphant représente l'homme qui, prisonnier des mensonges du dragon, ne peut que s'étouffer et mourir, ce qui n'est pas sans rappeler le serpent du Jardin d'Éden, d'autant plus que le *Physiologus* fait de l'éléphant la représentation d'Adam et Ève⁵⁷. D'ailleurs, chez Bartholomaeus Anglicus, l'éléphant protège les hommes des attaques du dragon. L'auteur du bestiaire Ashmole déclare formellement que le dragon est une incarnation diabolique, en répétant à plusieurs reprises le nom du Diable, mais c'est également le « roi de l'orgueil », personnifiant l'un des péchés humains. Notons que l'inimitié entre l'éléphant et le dragon-serpent (ou crocodile) est déjà présentée chez Isidore de Séville (qui a lui-même emprunté l'argument à Aristote) : « quand ils [les éléphants] mettent bas, ils déposent leurs enfants sur des îlots dans l'eau pour les protéger des dragons, leur ennemi naturel »⁵⁸, mais aucune dimension allégorique ni religieuse ne lui est conférée.

278

Ce combat peut être rapproché d'un autre combat allégorique entre le dragon et le fauve. Lorsqu'il combat le dragon de Dublin, Tristrem est comparé à un lion : « Une attaque sur le dragon / Tristrem entreprit à ce moment / Tel un redoutable lion » (« *Asaut to that dragon / Tristrem toke that tide / As a lothely lioun* » v. 1443-1444). Cette confrontation entre fauve et dragon se retrouve dans l'affrontement du lion et du serpent dans le roman du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes ou celui du léopard et du dragon dans le *Florimont* d'Aimon de Varennes⁵⁹. Dans ces trois exemples, le héros combat aux côtés du fauve et vainc le reptile, révélant qu'au-delà de l'allégorie christique portée par le fauve, ce dernier s'identifie également au héros. Le dragon est alors à la fois antihéros et antéchrist.

Il faut également relever deux occurrences majeures de métamorphoses en dragon dans la littérature médiévale anglaise : le roman de *Bevis of Hampton* présente un cas de métamorphose à travers l'histoire de deux rois transformés en féroces dragons, et les démons de la *Stanzaic Life of Margaret*, une hagiographie, sont des démons sous la forme de dragons. Ce phénomène de métamorphose

56. Marie-France Dupuis et Sylvain Louis, *Le Bestiaire*, Paris, Philippe Lebaud Éditeur, 1988, p. 147.

57. Gaston Duchet Suchaux et Michel Pastoureau, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 67.

58. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, trad. Luis Cortès y Góngora, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1951, p. 293. Texte original : « *quando autem parturiunt, in aquis vel insulis dimittunt fetus propter dracones, quia inimici sunt et ab eis implicati necantur* » (*Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum Sive Originum*, liv. XII [chap. 2] [en ligne : <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/12.shtml>, consulté le 10 juillet 2019]).

59. Paule Le Rider, « Lions et dragons dans la littérature », *Moyen Âge*, 104/1, 1998, p. 12 et 37.

peut difficilement échapper au processus de moralisation et de christianisation du dragon médiéval. En effet, déjà selon Ovide, la métamorphose résulte soit d'une réincarnation sous une autre forme, soit d'un châtement divin. Au Moyen Âge, Boèce et Isidore de Séville avancent que le vice et les péchés transforment les hommes en bêtes sauvages⁶⁰. La métamorphose n'est plus que le symbole du Mal, puisque « la dissymétrie et donc la difformité étaient perçues comme une punition de Dieu, le signe du diable »⁶¹. Laurence Harf-Lancner écrit que selon les croyances médiévales, la métamorphose ne peut être dissociée de la sorcellerie et de Satan, notamment à cause de saint Augustin qui la considère comme une illusion démoniaque. Les démons et le Diable ne peuvent pas modifier la création divine, ils ne font qu'altérer sa perception⁶², la métamorphose est par conséquent un signe de la diabolisation du dragon, un parangon du désordre face à l'ordre naturel, mais surtout du désordre face à l'ordre divin.

Enfin, dans l'allégorie religieuse en moyen-anglais *Sawles Warde* (*La Garde de l'Âme*, ca. 1220), Peur, messagère de Mort, décrit à Prudence l'Enfer, ainsi que les créatures qui l'habitent et le sort qui attend les pécheurs : « et des dragons à queue, aussi macabres que des démons, qui les avalent entiers, et les recrachent devant et derrière, ou les déchirent, et les mâchent morceau par morceau, et ils sont de nouveau entiers et recommencent le même tourment sans fin »⁶³. De même, le manuel de confession en prose moyen-anglaise *Ayenbite of Inwyt* (*Aiguillon de la Conscience*) écrit par Dan Michel of Northgate, moine

60. Chez Boèce : « *Qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam* » (« Car comme la probité élève l'homme au-dessus de sa condition mortelle, le vice au contraire le dégrade et le rend semblable aux bêtes. »). Boèce, *Consolation de la philosophie*, liv. IV, trad. Léon Colesse (1771) [en ligne : <http://www.mediterranees.net/litterature/boece/livre4.html>, consulté le 10 juillet 2019]. Chez Isidore de Séville : « *Nam et Diomedis socios in volucres fuisse conversos non fabuloso mendacio, sed historica adfirmatione confirmant. Sed et quidam adserunt Strigas ex hominibus fieri. Ad multa enim latrocinia figurae sceleratorum mutantur, et sive magicis cantibus, sive herbarum veneficio totis corporibus in feras transeunt* » (« Car certains le confirme par l'histoire, et non par les fables, que les compagnons de Diomède furent changés en oiseaux, et d'autres parlent d'hommes changés en sorcières, car à force de larcins, la figure du voleur change parfois, et que ce soit par des incantations magiques ou à cause de plantes maléfiques, ils se changent en bêtes sauvages. »). Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum Sive Originu*, liv. XI (chap. 4) [en ligne : <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/11.shtml>, consulté le 10 juillet 2019]. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, op. cit., p. 283.

61. Florence Bayard et Astrid Guillaume (dir.), *Formes et difformités médiévales. Hommage à Claude Lecouteux*, Paris, PUPS, 2010, p. 47.

62. Laurence Harf-Lancner, « De la métamorphose au Moyen Âge », dans Laurence Harf-Lancner (dir.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 3-25, ici p. 11-12.

63. *Sawles warde : an Early Middle English Homily*, Kendal, imprimé par T. Wilson pour les members de la School of English Language à l'université de Leeds, 1938 [en ligne : <http://quod.lib.umich.edu/c/cme/Sawleswd?rgn=main;view=fulltext>, consulté le 10 juillet 2019] : « *ant iteiledre draken grisliche ase deoflen þe forswolheð ham ihal ant speoweð ham eft ut biuoren ant bihinden, oðer-hwile torendeð ham ant tocheoweð ham euch groot, ant heo eft iwurdeð hal to a swach bale bute bote as ha ear weren.* ».

bénédictin, en 1340⁶⁴, décrit le châtement que recevra le pécheur non confessé en Enfer, où il sera avalé par un dragon : « il est dans la prison du péché [...] et du dragon qui l'avalera »⁶⁵. Dans ces deux textes religieux, le dragon n'est plus qu'un gardien de l'Enfer chrétien, une créature macabre dont le rôle est de tourmenter et de torturer les pécheurs, tel le serviteur du Diable, il ne subsiste plus aucun doute sur sa nature.

CRÉATURE IDÉOLOGIQUE, CRÉATURE NÉCESSAIRE

280

À la fin du Moyen Âge, le dragon a donc perdu tout caractère équivoque. Il n'est plus simple composant du règne animal ou allégorie prophétique, il est incarnation du Diable qui ne peut être confrontée que dans un combat idéologique. Ce combat ne représente ni plus ni moins qu'une opposition spirituelle et morale entre Bien et Mal. Ce combat est alors d'autant plus intéressant dans la littérature médiévale anglaise qu'il se déroule sur deux plans. Au premier plan, il ne s'agit que d'un combat entre un homme et un animal, c'est un affrontement physique et narratif, tandis qu'au second plan, c'est un affrontement idéologique entre le Bien et le Mal, une lutte pour la pérennité ou la destruction de l'ordre au cœur du manichéisme chrétien.

Le dragon est toujours opposé à quelque chose, qu'il s'agisse d'un éléphant, d'un chevalier ou d'une vierge. De plus, il n'est jamais premier, toujours secondaire, mais les conséquences dépassent sa simple présence dans l'épisode narratif : le dragon est une allégorie qui va au-delà de sa représentation littéraire. Il est intéressant de noter que suivant le genre du texte qui le présente, le dragon permet de défendre diverses valeurs. En effet, le dragon de l'épopée, faire-valoir du guerrier germanique, souligne l'idéal héroïque, alors que le dragon des chroniques arthuriennes légitime la souveraineté celte. Le dragon des romances magnifie la société médiévale, et le dragon des hagiographies met en exergue la toute-puissance du Dieu chrétien. Par conséquent, le dragon médiéval est une seule et même figure littéraire, mais dont la fonction varie suivant la visée du texte et le public auquel il s'adresse.

Toutefois, de manière générale, combattre le dragon, c'est défendre le christianisme et la société féodale fondée sur celui-ci : à travers la victoire sur le dragon, on exalte donc la société médiévale. La figure du dragon renvoie à un

64. Fernand Mossé, *Manuel de l'Anglais du Moyen Âge, II – Moyen-anglais*, Paris, Aubier, 1959, t. I, p. 266.

65. *Dan Michel's Ayenbite of Inwyt : or, Remorse of conscience*, transcription de Richard Morris, à partir du manuscrit unique (British Museum, ms. Arundel 57, vol. 1 [en ligne : <http://quod.lib.umich.edu/c/cme/Ayenbite?rgn=main;view=fulltext>, consulté le 10 juillet 2019] : « *he is ine þe prisone of zenne [...] and of þe dragoune þet him wyle uorzuelze* ».

imaginaire de la société ordonnée, fondée à la fois sur la religion chrétienne (foi absolue en la toute-puissance de Dieu, lutte contre le paganisme), et sur une juste distribution des fonctions sociales.

La conséquence directe de cette uniformisation aspectuelle et fonctionnelle de l'entité « dragon », encore très floue au début du Moyen Âge, sera d'ouvrir le champ à une représentation interculturelle. En effet, en étant matérialisée, et d'autant plus sous une forme animale commune et normalisée, la figure du dragon sera plus prompte à être assimilée par d'autres cultures. On assiste à la mise en place d'un véritable stéréotype à la fois physique et idéologique du dragon, stéréotype qui est encore utilisé aujourd'hui. En effet, le dragon connaît un impressionnant renouveau dans la culture des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, que ce soit dans la littérature, le cinéma, la bande dessinée, les jeux vidéo, etc. La majeure partie des représentations contemporaines repose encore sur la conception médiévale du dragon, qu'il s'agisse de son aspect physique (ailes de chauve-souris, écailles, cracheur de feu...), ou des valeurs qu'il porte (cruauté, destruction, chaos face à la société...).

Au regard de la popularité du dragon au Moyen Âge et de sa renaissance moderne, on peut sans conteste avancer que le dragon non seulement est une créature transtemporelle⁶⁶ mais également interculturelle. Ainsi que l'écrit Jorge Luis Borges :

Nous ignorons le sens du dragon, comme nous ignorons le sens de l'univers, mais il y a dans son image quelque chose qui s'accorde avec l'imagination des hommes et ainsi le dragon apparaît à des époques et sous des latitudes différentes. C'est, pourrait-on dire, un monstre nécessaire, non pas un monstre éphémère et accidentel⁶⁷.

La présence perpétuelle du dragon dans les mythologies et traditions de toutes époques et de toutes cultures prouve que le dragon est « nécessaire », car il n'y a pas d'ordre sans chaos ni de Bien sans Mal. Il est, par opposition, le sublimateur de ce qui doit être, de la conformité et de la prescription collectives, quelles qu'elles soient. Le dragon est alors le réceptacle modulable de ce qui ne doit pas être, et est ainsi essentiel à tout système culturel, quelle que soit son antithèse fondamentale : ordre/chaos, Bien/Mal, nature/culture...

66. Plus qu'atemporelle (« qui est en dehors du temps », définition du Trésor de la Langue française [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/atemporel//o>, consulté le 10 juillet 2019]), nous pouvons considérer le dragon comme une créature transtemporelle, puisqu'elle s'inscrit dans chaque époque et reflète les questionnements propres à chaque culture qui l'utilise.

67. Jorge Luis Borges, *Le Livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, 1987, p. 11.

SIXIÈME PARTIE

À la fin, la (re)création

COMMENT RECRÉER UN ROMAN QUI N'EXISTE PLUS ?
LE CAS DE *SÉGURANT OU LE CHEVALIER AU DRAGON*

Emanuele Arioli

Université Paris-Sorbonne et Collège de France

Comment recréer un roman qui n'existe plus ? C'est la question paradoxale soulevée par la découverte d'un ensemble narratif médiéval auparavant inconnu. *Séguant ou Le chevalier au dragon* était en effet dispersé dans une tradition manuscrite abondante : à partir de nombreuses compilations et sommes romanesques, nous avons proposé une reconstitution des aventures de Séguant le Brun, nouveau héros qui brille par ses exploits chevaleresques à la cour du roi Arthur, puis se lance à la poursuite d'un dragon illusoire¹.

La plus ancienne version a été écrite en langue française sans doute en Italie du Nord, peut-être dans les environs de Venise ; elle date vraisemblablement de la période comprise entre 1240 et 1279 (probablement avant 1273)². Elle est postérieure aux premiers grands romans arthuriens en prose qui virent le jour entre 1190 et 1240 : le *Petit Cycle* de Robert de Boron, le *Cycle Vulgate*, le *Tristan en prose*, le *Cycle Post-Vulgate*, le *Perlesvaus* et *Guiron le Courtois*. Les diverses versions des aventures de Séguant que nous avons exhumées nouent des liens étroits entre elles et constituent un ensemble narratif anonyme et pluriel qui n'a cessé d'être enrichi et réécrit du XIII^e au XV^e siècle.

La dispersion de la plus ancienne version et la stratification de ses réécritures nous ont légué une multitude d'épisodes et de fragments que nous avons réunis en parcourant les bibliothèques de toute l'Europe. Nous avons voulu recomposer la mosaïque pour faire exister à nouveau cet ensemble romanesque éclaté et enseveli. Le cas singulier de *Séguant ou Le chevalier au dragon* nous conduit à nous interroger sur l'acte créateur dans la littérature médiévale et dans sa réception contemporaine. Comment l'auteur a-t-il pu créer une nouvelle

1. Notre édition a paru dans les « Classiques français du Moyen Âge » : *Séguant ou Le chevalier au dragon*, édition critique par Emanuele Arioli, Paris, Honoré Champion, 2019, t. I : *Version cardinale*, t. II : *Versions complémentaires et alternatives*. Voir aussi Emanuele Arioli, *Séguant ou Le chevalier au dragon (XIII^e-XV^e siècles) : étude d'un roman arthurien retrouvé*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2019.
2. *Ibid.*, p. 53-61.

œuvre alors que l'histoire arthurienne était déjà entièrement écrite? Comment l'éditeur moderne peut-il recréer un roman qui n'existe plus? Comment pourrait-on recréer pour un lecteur non spécialiste un texte médiéval perdu à jamais?

CRÉER UN NOUVEAU ROMAN ARTHURIEN AU XIII^e SIÈCLE

Séгурant ou Le chevalier au dragon s'inscrit dans l'univers arthurien dont il reprend beaucoup de lieux et de personnages. Ses deux modèles principaux, ou hypotextes³, que le narrateur mentionne d'ailleurs explicitement, sont le *Lancelot en prose* et le *Tristan en prose*⁴. La « version cardinale⁵ » – la plus ample de cet ensemble narratif – parcourt la chronologie de ces deux romans, en suivant les pas d'un personnage inédit: Ségurant le Brun. En ce sens, elle comble leurs ellipses telle une continuation paraleptique ou *paraquel*, c'est-à-dire une œuvre qui se déroule dans la même séquence temporelle, mais qui relate d'autres histoires, en croisant les intrigues de ces romans de façon seulement occasionnelle⁶.

Le début de la « version cardinale » se situe dans la chronologie du *Merlin*, en amont du *Lancelot*. À cette époque, les ancêtres de Ségurant font naufrage sur une île sauvage qu'ils nomment Île Non Sachant. Originaire de cette île, Ségurant est le dernier descendant de la famille des Brun, dont d'autres romans ont célébré les exploits. Après avoir chassé des lions, il est adoubé par son grand-père; il quitte alors son île pour défier son oncle Galehaut, le héros le plus puissant de son lignage. Il le vainc dans une joute; sa renommée se répand jusqu'à la cour du roi Arthur, qui organise un tournoi en son honneur

3. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7-13.
4. Le narrateur invite le lecteur peu averti à se reporter à d'autres romans. Huit allusions se réfèrent explicitement au « livre de mestre Gautier Map » ou à « l'histoire de monseigneur Lancelot », c'est-à-dire au *Lancelot en prose*. Cinq mentionnent le « livre de Luches de Gant » ou « l'histoire de monseigneur Tristan », le *Tristan en prose*. On trouve trois autres renvois: deux au livre de « mestre Blaises » (le *Merlin*) et un au livre de « messire Robert de Boron » (sans doute le *Cycle Post-Vulgate*) et à « maint autre ». Voir Emanuele Arioli, *Séгурant ou Le chevalier au dragon (XIII^e-XV^e siècles)...*, op. cit., p. 109-117.
5. Cette version, qui compte 39 épisodes, est conservée exclusivement par le manuscrit 5229 de la bibliothèque de l'Arsenal (sauf pour trois épisodes qui se trouvent également dans d'autres témoins).
6. Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 243-244: « Il y a donc lieu de distinguer, outre la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'après) [...] *proleptique* [...], une continuation *analeptique* ou par l'arrière (c'est-à-dire l'avant), [...] une continuation *elleptique* chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation *paraletptique*, chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales ("Que faisait X pendant que Y...") ». Les continuations proleptiques et analeptiques sont connues également sous les noms anglais de *sequel* et de *prequel*; les continuations elleptiques et analeptiques ont été appelées *interquel* et *paraquel*. Voir Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*, New Haven/London, Yale University Press, 1994, p. 151-153.

à Winchester. À l'occasion de cet événement, tous les chevaliers de la Table Ronde peuvent admirer les exploits de Ségurant. Cependant, la fée Morgane veut écarter de son chemin ce héros qui l'empêcherait de parvenir au trône de Logres. Lors du tournoi, elle invoque un diable qui se transforme en dragon, tandis que l'enchanteuse Sibylle fait apparaître un grand feu. Ségurant traverse le mur de flammes pour se lancer à la poursuite du dragon en fuite, qui le conduit alors vers d'autres aventures. Cependant, comme le dragon n'est rien moins que le diable, il ne peut pas être facilement tué. La « version cardinale » se clôt sans que Ségurant ait pu atteindre le monstre. Cette quête se poursuit d'une version à l'autre, mais c'est seulement dans une version tardive – que nous avons appelée « version alternative de Londres-Turin⁷ » – qu'un compilateur a scellé l'histoire en imaginant la mort du dragon.

Ségurant a une stature, une force et un appétit extraordinaires ; il est un rival digne de Lancelot et de Tristan, mais, contrairement à eux, il n'est pas amoureux : les armes l'emportent sur l'amour. Il est un héros chaste comme Galaad, le héros du Graal, mais sans son élan mystique. Ses prouesses ne sont guidées ni par l'amour ni par un désir de perfection morale, mais par la seule ambition, la volonté d'exceller ou du moins de se montrer digne de son lignage.

La création d'un nouveau roman et d'un nouveau héros risque de bouleverser l'équilibre de l'univers arthurien. La centralité de Ségurant à la cour arthurienne risque de contredire les romans précédents qui ignorent ce personnage. Néanmoins, le récit met en œuvre une technique narrative – que l'on pourrait appeler la « stratégie de l'illusion » – qui permet de garder la cohérence avec le *Lancelot* et le *Tristan en prose*.

L'apparition du dragon et la disparition de Ségurant sèment la peur et le trouble ; le tournoi est suspendu ; tout le monde attend le retour du héros. Cependant, une demoiselle envoyée par Morgane persuade le roi Arthur que Ségurant était un mirage dû à Morgane et à l'enchanteuse Sibylle. Tous croient alors que le dragon et son chasseur n'ont jamais existé. Ségurant est momentanément oublié, mais un rebondissement du récit remet en péril la cohérence de l'œuvre avec les romans antérieurs. Deux cents chevaliers de l'Île Non Sachant partent à la recherche de Ségurant : ils ne passent pas inaperçus auprès du roi Arthur. À sa cour, plus de mille chevaliers sont prêts à se mettre

7. Elle est conservée par le manuscrit Add. 36673 de Londres, British Library, et par le premier tome des manuscrits L.I.7-9 (ancienne cote R. 1622) de Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, qui ont beaucoup souffert dans l'incendie de la bibliothèque en 1904. Les deux premiers volumes des manuscrits L.I.7-9 avaient été considérés comme entièrement perdus, sauf pour 28 feuillets. Nous avons pu découvrir que les deux volumes que l'on croyait perdus existent encore : voir Emanuele Arioli, *Ségurant ou Le chevalier au dragon* : roman arthurien inédit (XIII^e-XV^e siècles), *Histoire littéraire de la France*, t. XLV, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2016, p. 33-35.

en quête de Ségurant, mais une autre servante de Morgane leur assure que les deux cents chevaliers de l'Île Non Sachant sont des magiciens. Tout le monde croit définitivement que les exploits de Ségurant ont été un mirage causé par un enchantement ; les chevaliers de la cour arthurienne renoncent à partir à sa recherche. Ségurant est alors considéré comme un être de légende, relégué dans le monde de l'illusion. Le nouvel ouvrage est ainsi à l'abri des contradictions avec le *Lancelot*, le *Tristan en prose* et les autres romans. L'auteur concilie la création d'un nouveau roman et la fidélité à l'univers arthurien. La « stratégie de l'illusion » de *Ségurant ou Le chevalier au dragon* est l'un des derniers ressorts pour exploiter une chronologie romanesque saturée et des matériaux narratifs déjà usés.

En reprenant un *topos* répandu au Moyen Âge, la « version cardinale » se présente comme une traduction en français d'un « livre en latin », source fictionnelle de la plupart des romans arthuriens. Le narrateur annonce au lecteur qu'il relatera « maintes belles aventures et maint grant fait de Tristan et de Palamedes qui es autres livres ne furent translatez⁸ » ou encore « d'autres aventures qui ne sont pas es autres livres devisees⁹ », puisque « maint comptes de lui [de Lancelot] furent lessiez a translater de latin en françoyz¹⁰ ». La création littéraire est dissimulée sous le voile de la traduction d'un original inexistant.

Ségurant ou Le chevalier au dragon prétend alors compléter les autres romans par les récits du « livre » qui n'ont pas encore été « traduits » : il représenterait la continuation du projet de « traduction » des principaux auteurs ou pseudo-auteurs de littérature arthurienne, comme Robert de Boron, le pseudo-Gautier Map, le pseudo-Luce de Gat. L'œuvre vise à épuiser la matière arthurienne, mais le « livre en latin » – image de la puissance créatrice de l'homme – est intarissable.

RECRÉER UN ROMAN QUI N'EXISTE PLUS

L'ensemble romanesque que notre édition met au jour est lacunaire, multiple, mouvant. Les scribes ne se sont pas limités à copier le texte, mais ont parfois modifié ou réinventé des séquences entières qu'ils ont intégrées à des compilations ou à des sommes romanesques. Comment présenter au lecteur moderne cette œuvre dépecée et dispersée dans une tradition manuscrite labyrinthique ?

8. « Version cardinale », épisode XVII, ms. Arsenal 5229, fol. 99 r^oa (*Ségurant ou Le chevalier au dragon*, t. 1 : *Version cardinale*, op. cit., p. 206).

9. « Version cardinale », épisode XXXIV, ms. Arsenal 5229, fol. 136 v^oa (*ibid.*, p. 293).

10. « Version cardinale », épisode XVI, ms. Arsenal 5229, fol. 96 v^ob (*ibid.*, p. 201).

Notre première tâche a été la recherche de tous les morceaux subsistants de cet ensemble romanesque et de tous les fragments apparentés à cette tradition. Il a fallu ensuite délimiter les contours de l'œuvre, classer les versions, puis extraire les morceaux des manuscrits pour les agencer à nouveau. Ce n'est donc pas une, mais plusieurs versions que nous avons tâché de reconstituer. Tout en proposant des hypothèses sur les datations des différentes versions, nous avons adopté un classement dans l'ordre de la *fabula*¹¹, c'est-à-dire dans l'ordre temporel de la narration.

Ainsi, le premier volume de notre édition présente le texte de la « version cardinale ». Celle-ci se compose de 39 épisodes du manuscrit Arsenal 5229, dont 36 sont conservés par ce seul témoin. Deux se trouvent également dans quelques manuscrits des traditions textuelles de la *Compilation* de Rusticien de Pise et de *Guiron le Courtois*; ils ont été le noyau autour duquel d'autres versions se sont formées¹². La « version cardinale » date de la période comprise entre 1240 et 1279 (probablement avant 1273), mais le manuscrit Arsenal 5229 est un témoin plus tardif¹³ : nous l'avons daté entre 1390 et 1403. Grâce à la technique de l'entrelacement, il alterne de nombreux épisodes romanesques et les séquences prédictives des *Propphéties de Merlin*¹⁴. Dans notre édition, nous avons désenlacé les épisodes pour les proposer les uns à la suite des autres dans une narration continue.

Le second volume de l'édition réunit toutes les autres versions : nous avons nommé « complémentaires » les versions qui sont compatibles sur le plan narratif avec la « version cardinale », et « alternatives » celles qui ne le sont pas. Ainsi, les « versions complémentaires » peuvent être lues à la suite de la « version cardinale » tandis que les « versions alternatives » partagent deux épisodes avec la « version cardinale » (épisodes VIII et X), mais réinventent le début et la fin. Par exemple, pour l'épisode de la rencontre avec le dragon et pour l'exploit du

11. Nous utilisons le terme *fabula* au sens d'Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, p. 130 : « La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement ».
12. Il s'agit des épisodes VIII et X, que nous avons appelés « intertextuels », car ils se trouvent au cœur de trois versions différentes : la « version cardinale », la « version alternative du manuscrit BNF, fr. 358 » et la « version alternative de Londres-Turin ».
13. Ce manuscrit a été décrit en 1926 par Lucy Allen Paton, *Les Prophecies de Merlin, edited from ms. 593 in the bibliothèque municipale of Rennes*, Oxford, Oxford University Press, 1926-1927, t. I, p. 28-29. Nathalie Koble a proposé une analyse synthétique du contenu : « Un nouveau Ségurant en prose ? Le manuscrit de Paris, Arsenal ms. 5229, un roman arthurien monté de toutes pièces », dans Danielle Bohler (dir.), *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 69-94. Ce manuscrit n'a pas été l'objet d'autres études. Pour la datation du manuscrit, voir *Séгурant ou Le chevalier au dragon*, t. I : *Version cardinale*, *op. cit.*, p. 21-32.
14. Voir Lucy Allen Paton, *Les Prophecies de Merlin*, *op. cit.* ; Nathalie Koble, *Les Propphéties de Merlin en prose. Le roman arthurien en éclats*, Paris, Honoré Champion, 2009.

château Bertelais, le lecteur est libre de choisir entre trois versions divergentes : dans la « version cardinale », près de ce château, Ségurant doit combattre seul 200 païens ; dans la « version alternative du ms. BNF, fr. 358 », il doit vaincre 24 chevaliers et le seigneur du château dans un combat à la hache ; dans la « version alternative de Londres-Turin », il doit tuer 22 géants, 22 chevaliers et surtout trois géantes armées de la tête aux pieds. L'ensemble romanesque ainsi reconstitué a trois débuts incompatibles entre eux, une partie centrale commune, trois fins différentes et plusieurs autres épisodes qui s'y ajoutent.

290 Notre édition de *Ségurant ou Le chevalier au dragon* n'offre donc pas un seul roman, mais toute une constellation romanesque, plusieurs romans virtuels que le lecteur peut recomposer à la lecture. Dans ce labyrinthe textuel, le lecteur a la possibilité de se frayer un chemin en passant d'une version à l'autre, d'un épisode à l'autre. Ce type de lecture pourrait être rapproché du fonctionnement d'un « livre dont vous êtes le héros », livre interactif dans lequel le déroulement de l'histoire dépend des choix du lecteur, roman à plusieurs embranchements grâce auxquels chacun peut générer des histoires divergentes. Notre édition fait de cet ensemble romanesque une sorte d'« œuvre ouverte¹⁵ » puisqu'elle laisse un très large éventail de possibilités interprétatives et de libre circulation entre ses ramifications. Le lecteur moderne est le garant ultime de l'unité et du sens de ce roman éclaté : c'est à lui de le recréer par sa lecture et par son imagination.

CRÉATIONS PLURIELLES : LES AVATARS DE SÉGURANT

Éditer un roman qui n'existe plus revient à le faire exister, à lui redonner une vie. Dans ce cas, l'édition n'est pas seulement une opération archéologique, mais devient aussi un acte créateur. Néanmoins, face à cette tentative de reconstitution, on ne peut qu'éprouver un sentiment d'insatisfaction et de frustration. Nos attentes de lecteur sont forcément déçues puisqu'il est impossible de proposer une reconstitution intégrale et unifiée. Dans l'impossibilité de remonter à un archétype, faut-il essayer de recréer le texte ? Comment pourrait-on reconstituer ce roman dans une version unique ou alors moins lacunaire ?

Les lacunes peuvent parfois être comblées par des conjectures : le lecteur peut reconstituer approximativement l'intrigue d'un morceau perdu en collectant des informations dans l'épisode précédent et dans l'épisode suivant et en imaginant les événements qui les relient. Les analepses ou les prolepses du narrateur peuvent permettre d'étayer ces hypothèses.

Il est également possible de chercher en amont du roman, c'est-à-dire dans ses sources d'inspiration, ou en aval, c'est-à-dire dans sa fortune littéraire. Les

15. Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

hypotextes pourraient conserver des matériaux utilisés par le romancier pour bâtir son œuvre, tandis que les réécritures tardives pourraient garder des traces d'éléments aujourd'hui perdus. Ce corpus pourrait fournir des indices pour la restitution des parties manquantes.

En ce qui concerne les sources d'inspiration, le mythe du héros tueur de dragons fait son apparition dans toutes les civilisations et à toutes les époques ; si le dragon est relativement rare dans la littérature classique, il devient plus commun dans la littérature médiévale et prend progressivement la forme que nous lui connaissons d'une bête à la gueule béante et à l'haleine de feu¹⁶. Le personnage du chevalier au dragon a sans doute été influencé par les modèles bibliques et hagiographiques : l'archange Michel, le prophète Daniel tuant le dragon de Babylone, saint Georges ou d'autres saints sauroctones. Parmi toutes les incarnations plurielles du tueur de dragons, l'une montre des analogies frappantes avec Ségurant¹⁷ : il s'agit de Sigurd, le meurtrier du dragon Fáfnir, héros de la mythologie nordique.

L'histoire de Sigurd – Siegfried en zone germanique – est rapportée par une dizaine de poèmes de l'*Edda poétique*¹⁸, puis par l'*Edda en prose*, rédigée à partir de 1220 par Snorri Sturluson¹⁹, avant de prendre sa forme la plus aboutie dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, dans la *Völsunga saga* (ou *Saga des Völsungar*²⁰). Nous nous limiterons à mentionner quelques traits communs entre Sigurd et Ségurant assez manifestes malgré la différence des intrigues. Les deux personnages descendent d'une lignée de héros à la stature extraordinaire, les Völsungar pour l'un, les Brun pour l'autre. Tous deux sont rendus célèbres par une même aventure emblématique, la lutte avec le dragon. Cet exploit est à l'origine de leurs surnoms : le chevalier au dragon pour Ségurant et Fáfnisbani (le meurtrier de Fáfnir) pour Sigurd. Même leurs prénoms sont proches et

16. Pour la représentation du dragon dans l'Antiquité, voir Daniel Ogden, *Drakōn: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; *id.*, *Dragons, Serpents & Slayers in the Classical and Early Christian Worlds: a sourcebook*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; Joseph Fontenrose, *Python: a study of Delphic Myth and its origins*, Berkeley, University of California Press, 1959. Pour le dragon au Moyen Âge, voir surtout Jean-Marie Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon : histoire, ethnologie, littérature*, Sarreguemines, Pierron, 2000 ; Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok (dir.), *Le Dragon dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, 1994.
17. Un autre illustre devancier de Ségurant est Beowulf, le héros éponyme du célèbre poème en vieil anglais : cette œuvre est tributaire de la légende de Sigurd, dont elle garde d'ailleurs des traces. Voir *Beowulf*, éd. et trad. André Crépin, Paris, Librairie générale française, 2007 et, dans ce volume, le chapitre de Lucie Herbreteau.
18. L'*Edda* rassemble une trentaine de poèmes conservés dans un manuscrit islandais du XIII^e siècle, mais certains sont bien antérieurs et remonteraient au VIII^e siècle. Chaque poème présente un fragment de l'histoire de Sigurd, à laquelle les œuvres postérieures essayent de donner une unité. Voir Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 1992.
19. Snorri Sturluson, *L'Edda*, éd. et trad. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991.
20. Régis Boyer, *La Saga de Sigurd ou La parole donnée*, Paris, Le Cerf, 1989.

pourraient avoir une racine commune²¹. Les deux héros traversent un mur de flammes, Sigurd pour rejoindre la valkyrie Brynhildr-Sigrdrífa, Ségurant pour poursuivre le dragon. Chacun de ces prodiges est dû à une femme aux pouvoirs surnaturels : la valkyrie Brynhildr-Sigrdrífa d'un côté, de l'autre l'enchanteresse Sibylle. Tout comme le *Tristan en prose* intègre la légende tristanienne dans l'univers arthurien, *Ségurant ou Le chevalier au dragon* transpose sans doute dans la littérature arthurienne l'histoire de Sigurd ou quelque légende analogue.

On sait que l'histoire de Sigurd-Siegfried trouve sa fixation dans un autre chef-d'œuvre, en zone germanique et sous une forme christianisée, *La Chanson des Nibelungen*²². Le même personnage apparaît dans des sagas²³ et dans des poèmes allemands plus tardifs²⁴. Il est également mentionné, sous le nom de Sivard, dans des ballades scandinaves, surtout danoises, et, sous le nom de Sjurd, dans des chants des îles Féroé²⁵. Cependant, aujourd'hui c'est surtout grâce à la *Tétralogie* (*Der Ring des Nibelungen*, 1849-1876) de Richard Wagner que la légende de Sigurd-Siegfried est connue. Malgré l'immense distance qui les sépare, Ségurant et le Siegfried de Wagner peuvent être considérés comme des avatars d'un même personnage légendaire.

À son tour, Ségurant a laissé après lui d'autres avatars. Du XIII^e au XVI^e siècle, plusieurs œuvres postérieures, non seulement françaises, mais aussi italiennes, espagnoles et anglaises continuent de mentionner ce personnage. En Italie, Ségurant figure aussi bien dans le *Tristano Veneto*, la *Tavola Ritonda* et *Girone il Cortese* que dans des œuvres plus originales, où l'histoire troyenne et la matière de Bretagne se confondent, comme *La Vendetta dei descendententi di Ettore* (roman

21. En ce qui concerne le vieux norrois, selon Régis Boyer, Sigurðr serait l'aboutissement normal, par métathèse, de Sigrðr, qui dériverait par la loi des trois consonnes de Sigfrðr, qui signifierait « fécond » ou « habile en victoire » (Régis Boyer, *La Saga de Sigurdr*, op. cit., p. 11). D'après François-Xavier Dillmann, le nom peut s'expliquer par une composition en *sigr*, « victoire », et *vǫrðr*, « gardien » (Snorri Sturluson, *L'Edda*, éd. cit., p. 202).
22. La plus ancienne version allemande remonte aux alentours de 1200. Ce texte évoque seulement par allusion les exploits de jeunesse de Siegfried, dont le meurtre du dragon. *La Chanson des Nibelungen. La Plainte*, éd. et trad. Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré, Paris, Gallimard, 2001.
23. Sigurd est mentionné par exemple dans la *Saga de Théodoric de Vérone* ou *Þiðrekssaga* (*Thidrekssaga*), compilation de légendes rédigée en Norvège au XIII^e siècle : *Saga de Théodoric de Vérone. Légendes héroïques d'outre-Rhin*, éd. et trad. Claude Lecouteux, Paris, Honoré Champion, 2001.
24. C'est le cas de *La Chanson de Seyfried à la peau de corne* (en moyen-haut allemand *Das Lied vom Hürnen Seyfried*), poème du XVI^e siècle. Voir *La Légende de Siegfried d'après « La chanson de Seyfried à la peau de corne » et « La saga de Thidrek de Vérone »*, éd. et trad. Claude Lecouteux, Paris, Les Éditions du Porte-Glaive, 1995.
25. Voir Régis Boyer, *La Saga de Sigurdr*, op. cit., p. 66-71 ; Otto Holzapfel, *Die dänischen Nibelungenballaden*, Göppingen, Verl. A. Kümmerle, 1974 ; William Burley Lockwood, *Die Färöischen Sigurdlieder nach der Sandoyarbók, mit Grammatik und Glossar*, Torshavn, Føroya fróðskaparfelag, 1983 ; Émile de Laveleye, *La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1866, p. 331-388.

du xv^e siècle encore inédit) et l'*Avarchide* de Luigi Alamanni. En Espagne, il est mentionné aussi bien dans le *Tristán de Leonís* que dans l'*Amadis de Gaule*, la cible préférée de Cervantès dans son *Don Quichotte*. En Angleterre, il ne manque pas de faire son apparition dans *Le Morte Darthur* de Thomas Malory. En se répandant dans toute l'Europe, l'histoire de Ségurant s'est progressivement effacée dans le processus de copie, de traduction et de réécriture. À la suite de l'éparpillement des fragments et des épisodes, Ségurant s'est éclipié, comme dans sa légende, ne projetant plus dans les siècles que l'ombre énigmatique et l'écho lointain d'aventures oubliées.

Tout ce corpus, en amont et en aval de *Séгурant ou Le chevalier au dragon*, fournit des matériaux très abondants, un réservoir très riche de personnages, de situations et de motifs narratifs. Cependant, comment peut-on s'en servir pour reconstituer cet ensemble romanesque ? La reconstitution philologique ne pourra jamais restituer l'*Ur-text* dans sa version intégrale. Ce texte dans sa forme parfaite et idéale ne reste qu'un mirage. Il existe peut-être une seule façon d'atteindre ce texte fantomatique, par le biais d'une reconstitution plus créative. Pourquoi alors ne pas suivre l'exemple de Joseph Bédier, qui a « renouvelé » le roman de Tristan et Yseut en le réécrivant à partir de l'amas de bribes conservées²⁶ ? Pourquoi ne pas essayer de reconstituer *Séгурant ou Le chevalier au dragon* non pas comme il a été, mais comme il aurait pu être, en fusionnant toutes ces versions pour créer un récit unique ? Mais ne serait-ce là réécrire un roman qui n'existe plus ou même créer un roman qui n'existe pas ?

26. *Le Roman de Tristan et Iseut* [1900], renouvelé par Joseph Bédier, préface de Gaston Paris, Paris, Édition d'art H. Piazza, 1946.

LA RÉACTUALISATION DE LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE
DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN : *LANCELOT*,
LE CHEVALIER DE MERLIN DE QUENTIN DEFALT ET
GAËTAN PEAU ET *CIEL, LE CURÉ! JEUX ET MYSTÈRES*
DU MOYEN ÂGE D'EMANUELE ARIOLI

Gwenaëlle Medici

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Nous assistons depuis une trentaine d'années à une réactivation de plus en plus fréquente de la matière médiévale dans la création artistique et littéraire¹. Cette remise au goût du jour touche toutes les disciplines artistiques, du théâtre au cinéma, en passant par la musique, ainsi que tous les milieux, de la culture « classique » à la culture populaire. Deux pièces théâtrales de la saison 2013/2014 à Paris, *Lancelot, le Chevalier de Merlin*, et *Ciel, le Curé! Jeux et mystères du Moyen Âge*, permettent d'étudier la vitalité de cette inspiration sur la scène contemporaine. Notre première pièce, *Ciel, le Curé! Jeux et mystères du Moyen Âge*, a été écrite et mise en scène par Emanuele Arioli au théâtre de l'École normale supérieure en mars 2014, dans le cadre de son Atelier de théâtre médiéval². Il s'agit d'une réécriture d'un ensemble de textes médiévaux : des drames liturgiques latins, un mystère, une courte pièce mettant en scène la mort d'un âne, deux pastourelles, trois fabliaux, et un poème plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras³. Ces pièces sont reliées par des chants et des « transitions » où des personnages comiques montrent avec humour les évolutions historiques et

1. À ce sujet, lire l'avant-propos de Michèle Gally et Marie-Claude Hubert dans Michèle Gally, Marie-Claude Hubert (dir.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014. L'ouvrage de Nathalie Koble et Mireille Séguéy, *Passé présent, le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions de la Rue d'Ulm, 2009, interroge également les résurgences du médiéval dans la création artistique. Sur le médiévalisme, nous citerons les articles fondateurs de Vincent Ferré « Médiévalisme et théorie : pourquoi maintenant ? » dans Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 7-25 ; Michèle Gally, Vincent Ferré, « Médiévistes et modernistes face au médiéval » dans *Perspectives médiévales*, 35, 2014, p. 2-13 ; Nathalie Koble, Mireille Séguéy, « L'audace d'être médiéviste », *Littérature*, 148, 2007, p. 3-9.
2. Cette pièce fut reprise le 5 juin 2015 à l'occasion des journées d'étude organisées en Sorbonne les 5 et 6 juin 2015 par Questes.
3. Respectivement : d'après le *Quem quaeritis* et deux chants d'Hildegarde de Bingen ; le *Jeu d'Adam* ; *Le Testament de l'Âne* ; *Le Vilain et le Souricon*, *Le Prêtre Voyeur*, et *La Demoiselle à*

littéraires du x^e au xiii^e siècle. À travers un décor minimaliste⁴, les comédiens sont vêtus de costumes d'inspiration médiévale : le chevalier de la *Pastourelle oui* porte ainsi une chemise et des collants masculins et les saintes femmes ont recouvert leur tête d'un voile. Toutefois, l'inspiration demeure libre puisque nous retrouvons des anachronismes comiques dans le choix des costumes, comme les talons aiguilles de la jeune fille dans *La demoiselle à la grue*.

Lancelot, le Chevalier de Merlin, écrite en 2012 par Gaëtan Peau, est l'adaptation libre de deux romans du xii^e siècle : *Lancelot ou Le chevalier de la charrette*⁵ de Chrétien de Troyes et la *Vita Merlini*⁶ de Geoffroy de Monmouth. Cette pièce a été mise en scène par Quentin Defalt au Théâtre 13 en février 2014. Fidèle à l'histoire de Lancelot, la pièce ajoute un élément par rapport au texte de Chrétien de Troyes : la présence de Merlin, présenté comme le père spirituel de Lancelot.

296 C'est à l'aide d'entretiens avec les artistes et d'enquêtes auprès des spectateurs que nous avons mené notre étude pour mettre en lumière les enjeux de la réactualisation de la littérature médiévale au théâtre. Nous interrogerons la responsabilité de l'artiste dans le processus d'adaptation et dans les valeurs véhiculées par ces spectacles. Ces créations théâtrales, à travers le « détour » par le Moyen Âge et l'anachronisme, ne parleraient-elles pas de la société contemporaine ?

LA RESPONSABILITÉ DE L'ARTISTE

La mise en scène de pièces appartenant au patrimoine littéraire français réclame un investissement important de l'artiste qui est tout à la fois chargé de susciter des émotions, voire un apprentissage ou une perception du monde à son public, et sommé de répondre du sens de sa création. Dans les notes d'intention des deux pièces mises en scène par Emanuele Arioli, *Ciel, le Curé!* et

la grue. Plusieurs de ces pièces sont visibles sur le site internet du Théâtre médiéval [en ligne : <https://theatremedieval.wordpress.com/>], dirigé par Emanuele Arioli.

4. Nous noterons que le choix d'un décor minimaliste est fréquent dans les adaptations de textes médiévaux. C'est le cas de la seconde pièce qui fait l'objet de notre étude, *Lancelot, le Chevalier de Merlin*, de Gaëtan Peau et Quentin Defalt, mais également de *Aucassin et Nicolette*, traduit et mis en scène par Stéphanie Tesson, programmée au Théâtre de Poche à Paris en 2015. Un tel choix résulterait d'une fidélité avec les mises en scène des pièces au Moyen Âge. En effet, l'utilisation de mansions figurant Jérusalem, ou le jardin d'Eden par exemple peut être rapprochée d'une démarche minimaliste. On se référera volontiers sur le sujet à l'ouvrage de Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973 ; et à Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.

5. Chrétien de Troyes, *Lancelot, le Chevalier de la Charrette*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

6. Geoffroy De Monmouth, *La Vie de Merlin*, trad. Isabelle Jourdan, Castelnau-le-Lez, Climats, 1996.

À la recherche du théâtre médiéval (mise en scène en juin 2013), une motivation principale transparait : transmettre et transposer l'« esprit » médiéval. Le metteur en scène cherche « la quintessence, l'impact sur le public, le sens profond⁷ » des textes médiévaux pour les inscrire dans notre temps. Emanuele Arioli a ainsi explicité le dessein qu'il poursuivait à travers son projet, lors d'une intervention à l'université Paris-Sorbonne⁸ :

Le but n'était pas de faire une reconstitution historique, mais de porter ces textes en scène et de les rendre le plus proche possible de nous, pour qu'ils nous parlent encore. [...] Pour moi, il s'agit de détruire le stéréotype d'un Moyen Âge sombre et ennuyeux. Je voulais que ce soit très actuel, très vivant, pour que ça parle aussi à un public jeune. [...] Ce n'est pas une reconstitution historique, mais c'est une reconstitution créative. J'ai essayé de transposer cet art dans le présent, mais de façon créative, pour qu'il garde les mêmes effets sur les spectateurs. [...] C'est un paradoxe. Il faut s'éloigner du texte d'origine pour en garder l'esprit.

Il s'agit pour l'artiste de déconstruire les préjugés et transposer un art d'une période à une autre, ce qui est exprimé par le terme-concept de *reconstitution créative*. La période médiévale semble encourager tout particulièrement ce type d'adaptation puisqu'elle est sujette à de nombreux stéréotypes⁹.

Or, l'artiste peut tirer parti de l'éloignement temporel du répertoire mis en scène pour mettre en valeur la continuité entre le passé et la période contemporaine. Gaëtan Peau a expliqué en entretien qu'il souhaitait, dans son écriture de *Lancelot, le Chevalier de Merlin*, montrer la permanence et l'universalité du comportement humain¹⁰ à travers des textes anciens, comme les romans de Chrétien de Troyes et de Geoffroy de Monmouth¹¹. Quentin Defalt

7. Entretien du 9 avril 2014.

8. Intervention du 29 avril 2014 dans le cadre du cours à l'université Paris-Sorbonne « Penser la littérature médiévale » de Sophie Albert à destination des étudiants de troisième année de licence de Lettres modernes.

9. Joseph Morsel revient sur ce point dans son ouvrage *L'Histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat*, Paris, LAMOP, 2007. Il y déplore l'instrumentalisation idéologique dont le Moyen Âge fait l'objet dans le but de valoriser ou justifier l'époque contemporaine. Dans cet ouvrage électronique mis en ligne pendant plusieurs années sur le site du LAMOP, il explique également à quel point internet a facilité la diffusion de stéréotypes concernant le Moyen Âge en donnant parole et crédit à des non-historiens.

10. Une telle entreprise peut être rapprochée de l'adaptation par le Collectif Les Possédés de *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst. Le collectif qui interprète cette pièce, jouée notamment à la Ferme du Buisson et au Théâtre de la Colline en 2009, explique dans le dossier de presse du spectacle vouloir « faire de ces figures [les personnages de la pièce] des êtres humains, avec leur ambiguïté, avec leurs défauts et leurs qualités ».

11. Concernant le positionnement de l'artiste sur ce point précis, on se reportera à l'extrait suivant de l'entretien réalisé pour notre étude le 4 mars 2014 avec Gaëtan Peau, auteur de *Lancelot, le Chevalier de Merlin* : « Toutes les périodes m'intéressent à partir du moment où on les ramène à "Qu'est-ce que l'homme ? Qu'est-ce que la femme ?" à ce moment-là précisément ».

a affirmé vouloir transmettre la passion qui l'anime pour l'histoire médiévale¹² et aller à l'encontre des idées communes. En se détachant de toute entreprise de reconstitution historique, il met en scène une période faite de violence afin de questionner l'évolution historique des sociétés, du XI^e siècle à nos jours¹³.

Ainsi, l'artiste est mû par le désir de transmettre une réalité existante au Moyen Âge pour qu'elle serve de modèle ou au contraire d'anti-modèle : quand Emanuele Arioli met l'accent sur la coexistence des contraires, comme le sacré et le profane, et sur une attitude joyeuse face aux misères de la vie¹⁴, Quentin Defalt souligne la violence omniprésente au Moyen Âge. La réactualisation dans l'art donne à voir le Moyen Âge, sans pour autant comporter une volonté de moralisation : elle informe sur ce qui existait autrefois, en rétablissant une vérité trop peu connue, et elle pousse le public à s'interroger sur le présent par une comparaison avec le passé.

298

Cette question d'éthique¹⁵ est d'autant plus intéressante qu'elle concerne un rapport avec le passé : peut-on témoigner sans prendre parti ? Un exemple significatif est offert par la mise en scène du viol d'Aanor dans *Lancelot, le Chevalier de Merlin* : donner à voir une telle violence ne revient-il pas à la perpétuer par le biais de sa représentation ? Faut-il que l'artiste fasse disparaître de sa création la misogynie ou la violence d'un texte pour l'adapter aux

12. Emanuele Arioli rejoint Quentin Defalt sur ce point lorsqu'il parle de sa pièce lors de notre entretien du 9 avril : « Elle s'adresse principalement à ceux qui ne connaissent pas le Moyen Âge pour leur faire découvrir ce patrimoine. Il s'agit de détruire les stéréotypes pour donner une nouvelle image du Moyen Âge, bien plus attrayante que l'image traditionnelle ». On comprend par-là que le metteur en scène cherche à éveiller chez son public un intérêt pour cette littérature, tout comme Quentin Defalt pour l'histoire médiévale.

13. Quentin Defalt, le metteur en scène de *Lancelot, le Chevalier de Merlin* a explicité son positionnement sur la question du traitement de la violence dans sa pièce, à l'occasion d'un entretien réalisé pour notre étude le 3 mars 2014 : « C'est une époque qui est ultra violente et qu'on cherche toujours aujourd'hui à enrober autour de l'honneur et de la question de la fierté des hommes, et de la droiture ». Sur cette question de la violence au Moyen Âge, nous nous référons à l'ouvrage de Claude Gauvard, *Violence et ordre public au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2005 ; à David Nirenberg, *Violence et minorités*, Paris, PUF, 2001 ; ou encore à Stephen D. White, « Repenser la violence : de 2000 à 1000 », *Médiévales*, 37, 1999, p. 99-113.

14. Dans l'entretien du 9 avril 2014, il parle ainsi de la période : « Le Moyen Âge a touché au sommet du sublime et du grotesque. L'homme était déchiré entre Dieu et Satan, entre l'amour divin et l'amour charnel, entre la foi et le plaisir des sens. En réalité, il ne séparait pas les plans de son existence : ces opposés pouvaient coexister. La vie était extrêmement dure, mais l'homme savait rire même des choses les plus sérieuses, du sacré et du profane, de la misère humaine, de l'absurdité de la vie. [...] Le Moyen Âge a été à la fois une période de fortes interdictions et de grande liberté. Il a su parler sans tabous de tout sujet, de l'argent, du sexe, de la religion, de la mort... Nous pouvons en tirer la capacité de regarder avec franchise notre vie présente et d'en rire, de faire bousculer par le rire nos préjugés moraux. ».

15. Sur cette notion d'éthique face au passé, nous nous référons à l'article de Paul Ricœur, « Les rôles respectifs du juge et de l'historien », *Esprit*, 266-267, 2000, p. 48-71.

valeurs modernes¹⁶? Ou doit-il rester fidèle au texte dans une démarche de sensibilisation des spectateurs à la misogynie médiévale¹⁷?

Sur ce dernier point, les auteurs des deux pièces, en dépit de stratégies esthétiques différentes, ont adopté un positionnement éthique similaire. Gaëtan Peau et Quentin Defalt, en constatant dans leurs sources romanesques la rareté de femmes clairement identifiées et nommées, ont ainsi modifié l'intrigue : « Mon idée, c'était [...] qu'on fasse des personnages de résistance », explique Gaëtan Peau. Ils ont ainsi décidé de rétablir dans l'adaptation du roman de Chrétien de Troyes un équilibre entre les sexes propre à une éthique moderne¹⁸. À la manière de femmes modernes, les personnages féminins affirment donc dans la pièce leur position et leur indépendance, sans pour autant être anachroniques puisqu'elles restent soumises à la violence et à la misogynie de l'époque¹⁹.

On observe le même parti pris de la part d'Emanuele Arioli : deux cas de figure peuvent être distingués. Le premier est la suppression de passages sexistes. C'est le cas de la morale finale du Vilain et le Souricon, d'une violence extrême, qui a été supprimée²⁰. Le second cas de figure est le maintien du caractère machiste de l'histoire qui ne sera non pas cautionné, mais dénoncé grâce à une distanciation du propos :

16. Sur les questions d'éthiques relatives à l'actualisation littéraire du théâtre médiéval nous nous référerons à l'ouvrage Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vârvaro (dir.), *Lo Spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare. L'Attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 2004, p. 377-397.
17. Une réflexion sur le sens de la mise en scène de la violence au théâtre est menée dans le numéro 9/10 de la revue *Registres*, « Le Théâtre et le Mal », notamment dans l'article de Stéphane Hervé, « Traverser la violence » qui souligne à quel point la violence est de plus en plus présente sur la scène contemporaine. Les actes du colloque de Priscilla Wind (dir.), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014, proposent une réflexion sur la représentation théâtrale de la violence. On comprend que le choix de représenter ou non la violence sur scène est le fruit d'une réflexion argumentée de la part du metteur en scène et de l'artiste. La provocation et la crudité sont une part intégrante du travail de Roméo Castellucci par exemple, dont les pièces suscitent souvent la polémique. Pour approfondir sur ce sujet, nous pouvons citer Francine Di Mercurio, « Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci », *Les Chantiers de la création*, 6, 2013 [en ligne : <https://journals.openedition.org/lcc/500>, consulté le 10 juillet 2019].
18. Quentin Defalt : « Les femmes n'existent pas. Eurielle et Aanor n'existent pas, on les a ajoutées », entretien du 4 mars 2014.
19. Sur la misogynie au Moyen Âge, nous nous référerons aux ouvrages relatifs à la Querelle des Femmes, notamment à l'introduction de Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud et Anne Paupert (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes »*. *Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1400 à 1600*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2013.
20. La morale finale est la suivante : « Je veux enseigner par cette fable qu'une femme sait plus que le diable : sachez-le en toute certitude ; arrachez-lui les yeux, car même en disant vrai elle a toujours une arrière-pensée. [...] À ma fable je fais cette fin : que chacun se garde de la sienne pour éviter qu'elle ne le mène par la queue. », dans *Contes pour rire : fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, trad. Nora Scott, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 46-50. Emanuele Arioli renverse cette morale puisque, dans la pièce, c'est la femme qui prononce une morale, touchant à l'absurde, à l'encontre de l'homme.

Pour rendre acceptables les deux derniers fabliaux (Le prêtre voyeur, et La Demoiselle à la Grue) il a fallu inverser les rôles (les femmes sont jouées par des hommes). [...] Mettre en scène un texte signifie aussi prendre position. Il faut se demander quel est le sens de cette opération : pourquoi porte-t-on un texte du Moyen Âge en scène aujourd'hui ? Quel message veut-on transmettre ? ²¹

Emanuele Arioli précise son choix de mise en scène en ancrant cette question de l'adaptation des conflits de genre dans la problématique plus vaste de la responsabilité morale de l'artiste dans l'œuvre qu'il conçoit. Selon lui, l'artiste doit faire preuve de conscience morale dans son travail, même si le devoir de mémoire envers les atrocités de l'histoire existe bel et bien. Cependant, les auteurs de ces pièces ne prétendent pas faire œuvre de reconstitution historique. Le domaine de l'art et du théâtre leur confère une liberté d'action importante par rapport aux sources. L'histoire et les valeurs montrées en scène relèvent de leurs choix et donc de leur responsabilité.

300

L'ANACHRONISME : PARLER DU PRÉSENT PAR UN « DÉTOUR »

Les artistes qui réactualisent le Moyen Âge dans leurs œuvres s'appuient beaucoup sur l'anachronisme²² : le décalage entre passé et présent et l'absence de logique chronologique provoquent des effets comiques²³. L'anachronisme n'apparaît pas dans *Lancelot, le Chevalier de Merlin* dont la démarche, comme le soulignent les deux auteurs, est un traitement « premier degré²⁴ ». Il est en revanche très présent dans *Ciel, le Curé!* à travers le langage, les attitudes et les accessoires. Par exemple, dans la réécriture du *Jeu d'Adam* (XII^e siècle) qui retrace l'histoire de la Chute, la vanité d'Ève se manifeste lorsqu'elle se prend en photo avec son téléphone portable, d'abord seule puis avec Satan. Dans une « transition », un bourgeois et un fou font l'éloge et la parodie des inventions du XIII^e siècle : ils parlent de « l'arc long anglais » de « l'arbalète à

21. Intervention du 29 avril 2014.

22. L'anachronisme est une notion au cœur des travaux effectués sur les différentes réactivations médiévales dans la création artistique. Voir sur ce sujet, Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Passé présent, op. cit.*, ainsi que le numéro spécial de la revue *Littérature*, n° 148 : « Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques » dirigé par Nathalie Koble et Mireille Séguy, 2008 ; ainsi que Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (dir.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann, 2014. L'anachronisme se trouve également au centre des problématiques soulevées par le médiévalisme. En outre, selon la thèse développée par Pierre Bayard dans *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, les œuvres du passé parleraient du présent du fait de ce qu'il appelle la « prédestination littéraire ». Puisque « demain est écrit » dans tout texte littéraire, alors les œuvres du Moyen Âge seraient en prise directe avec notre époque. Leur réactivation devient alors évidente pour éclairer des problématiques présentes.

23. Le film *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré (1993) en est un exemple bien connu.

24. Entretien avec Quentin Defalt le 3 mars 2014 et avec Gaëtan Peau le 4 mars 2014.

tour » comme des « armes de destruction massive » ou encore ils considèrent l'invention de la boutonnière comme le « plus haut degré de la technologie ». Dans une pastourelle, la bergère repousse les avances d'un chevalier reprenant un passage de *Ne me quitte pas* (1959) de Jacques Brel.

De plus, l'anachronisme permet de parler d'actualité par un « détour²⁵ ». Certes, toute adaptation traite du présent du fait même du procédé de réactualisation. Quentin Defalt note :

À partir du moment où il y a de l'adaptation, il y a de la modernité, puisque l'adaptation est faite aujourd'hui, et on l'adapte forcément à qui l'on est, et avec le contexte dans lequel on vit. Et même la façon dont Gaëtan a traité les femmes : leur place est résolument moderne, et ancrée dans un contexte qui n'est pas du tout celui de l'époque. Et c'est ça qui est intéressant quand on adapte. Parce que, sinon, il fallait juste marquer « Chrétien de Troyes ».

On ne peut échapper à une forme de modernisation de ce que l'on transpose, et si on le pouvait, cela n'aurait qu'un intérêt documentaire. Ce ne fut pas le dessein majeur de ces pièces que de parler d'actualité, mais on peut en faire ressortir des problématiques extrêmement actuelles. Quentin Defalt souligne ce phénomène : « Gaëtan a beaucoup écrit Gauvain en pensant à Jean-Marc Ayrault ». De la même manière, *Ciel, le Curé!* traite de questions actuelles, comme la question du genre, qui a fait polémique en France ces dernières années²⁶. En effet, Dieu est interprété par une femme, et, inversement, certains rôles féminins sont joués par des hommes.

UNE RÉACTUALISATION POST-DRAMATIQUE DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

À la différence du théâtre antique et du théâtre classique, le théâtre médiéval²⁷ ne répond pas aux règles édictées par Aristote, aux caractéristiques de ce que

25. À propos des œuvres de Pierre Michon, Nathalie Koble affirme que l'« usage constant de la référence historique médiévale est pensé comme un “détour” qui permet de révéler de manière épurée l'expérience problématique du présent, sa vérité » : Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (dir.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 7. De fait, de nombreux travaux proposent une lecture moderne d'une œuvre traitant du Moyen Âge. Par exemple, dans un article sur les adaptations cinématographiques que sont *Lancelot, premier Chevalier* de Jerry Zucker (1995) et *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Richard Thorpe (1953), Aurélie Duval et Vincent Graumer voient Hitler ou Saddam Hussein dans le personnage de Méléagant, et New York à travers Camelot. Voir Aurélie Duval, Vincent Graumer, « Le monde arthurien au cinéma », dans Danielle Buschinger (dir.), *Réception du Moyen Âge dans la culture moderne*, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, 2002, p. 75.

26. Nous pensons par exemple aux débats et manifestations qui ont précédé l'adoption de la loi du mariage pour tous en avril 2013.

27. Sur les caractéristiques du théâtre médiéval, nous nous référons aux travaux de Jean Pierre Bordier, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997 ; ainsi qu'aux travaux

l'on appelle le « théâtre aristotélicien²⁸ ». En ce sens, il peut être rapproché du théâtre contemporain, qui à partir du xx^e siècle, est défini comme un « théâtre post-dramatique » s'éloignant progressivement du théâtre aristotélicien²⁹. La réactualisation du théâtre médiéval, dans *Ciel le Curé!* pourrait s'inscrire plus particulièrement dans la lignée du théâtre prônée par Bertolt Brecht³⁰.

Rappelons brièvement la thèse déployée par Brecht, qui est condensée dans son *Petit Organon pour le théâtre* (1948). D'après lui, il existe un théâtre propre à chaque ère. Constatant que sa génération a connu des mutations techniques profondes, il affirme que le théâtre doit évoluer pour encourager le spectateur à transformer la société :

Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous les faisons pour les dompteurs de fleuve, arboriculteurs, constructeurs de véhicules et charbonniers de sociétés, que nous invitons dans nos théâtres et à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts, afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils le transforment à leur guise.³¹

C'est dans cette optique qu'il souhaite responsabiliser le public par la distanciation notamment, mais aussi en le poussant à prendre position sur les points abordés pendant le spectacle. Or, une telle conception esthétique nous semble éclairer les tentatives de réactualisation du théâtre médiéval à bien des égards et de façon particulièrement convaincante. La distanciation y résulte

de Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998 ; et de Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.

28. Le théâtre aristotélicien répond aux canons édictés par Aristote dans sa *Poétique*. Cet ouvrage a eu un impact énorme sur la structure de la production théâtrale du xvi^e siècle à nos jours, si bien que Florence Dupont a pu désigner cette influence de « vampirisme » dans *Aristote ou le vampire du théâtre*, Paris, Flammarion, 2007.
29. Cette notion a été développée dans Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002. L'auteur de cet ouvrage souligne l'émergence d'un nouveau théâtre depuis les années 1980. Ce théâtre ne serait plus la mise en valeur d'un texte et d'un message par le jeu des acteurs et la mise en scène, mais un théâtre total utilisant des formes artistiques variées (chorégraphie, vidéo, image,...) qui aurait une valeur intrinsèque. L'objectif de ce théâtre postdramatique ne serait plus de servir un texte ni une morale prédéfinie, mais bien de proposer au spectateur un monde sur lequel il devrait se positionner, éveillant ainsi son sens critique. Des metteurs tels que Jan Fabre, Robert Wilson ou encore Tadeusz Kantor sont présentés comme les figures de proue de ce théâtre post-dramatique.
30. Robert Potter souligne le lien très fort qui existe entre le théâtre médiéval et le théâtre brechtien. Bertolt Brecht fut indéniablement inspiré par le théâtre médiéval, bien qu'on ne sache pas aujourd'hui quel était son niveau de connaissances sur le sujet. Voir Robert Potter, « The Brechtian dimensions of Medieval Drama » dans Véronique Dominguez (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 203-218.
31. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 2013, p. 26.

tout d'abord de l'écart chronologique³² et des choix de mise en scène jouant sur l'inversion des sexes³³. Mais elle résulte plus profondément d'une spécificité que Brecht relève en ce qui concerne le théâtre du Moyen Âge :

Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. Les théâtres antique et médiéval distancaient leurs personnages avec des masques humains et animaux, le théâtre asiatique utilise aujourd'hui encore des effets de distanciation musicaux et pantomimiques.³⁴

Ainsi, *Ciel le Curé!* est divisé en un ensemble de petites scénettes, qui, bien que répondant à une logique chronologique, ont chacune leur logique interne, et sont indépendantes les unes des autres. Cette particularité répond à une des dimensions que Brecht souhaite voir se réaliser au théâtre :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement. [...] Les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce.³⁵

En ce sens, la composition de *Ciel, le Curé!* n'est pas dissimulée, au contraire les « nœuds » qui relient les courtes pièces sont mis en évidence : les adresses au public et les chansons ponctuent les « transitions ». De plus, il existe des oppositions, des conflits entre les scénettes de *Ciel, le Curé!*³⁶ Par ailleurs, la brièveté de la majorité des textes dramatiques médiévaux et l'extrême diversité des genres littéraires au Moyen Âge se prêtaient particulièrement à une adaptation théâtrale contemporaine composée d'un ensemble de scénettes³⁷.

Dans *Ciel, le Curé!*, d'autres procédés de distanciation viennent briser la perception linéaire du spectacle : les adresses aux spectateurs et le jeu des acteurs

32. À ce propos, Bertolt Brecht écrit : « Il faut que ce champ puisse être caractérisé dans sa relativité historique. Cela signifie la rupture de l'habitude que nous avons de dépouiller de leurs différences les différentes structures sociales d'ères révolues. [...] Nous, nous voulons leur laisser leur diversité et ne pas perdre de vue leur caractère transitoire, de sorte que la nôtre puisse être reconnue comme transitoire », *ibid.*, p. 6.

33. À ce sujet, Bertolt Brecht note : « Joué par un interprète de l'autre sexe, le personnage révélera plus nettement à quel sexe il appartient », *ibid.*, p. 54.

34. *Ibid.*, p. 42-43.

35. *Ibid.*, p. 62.

36. Opposition par exemple entre l'adaptation de textes sacrés et profanes.

37. Les textes dramatiques sont très courts jusqu'au XIII^e siècle. Ce n'est qu'à partir du XIV^e siècle que des textes dramatiques longs ont vu le jour.

dans le public. L'interaction avec le public était présente dans le théâtre du Moyen Âge, qui généralement ne séparait pas le public et les spectateurs. Si dans ces dernières décennies elle se cantonnait au vaudeville ou au théâtre populaire, aujourd'hui elle voit progressivement le jour sur la scène contemporaine³⁸.

Pour conclure, la réactualisation de la littérature médiévale est nécessairement ancrée dans un temps présent, car objet de l'appropriation de l'artiste. Le contemporain fait irruption dans la création, indépendamment d'une volonté affirmée. Aujourd'hui, la littérature médiévale est une source extrêmement riche qui nous permet à la fois de réfléchir sur la création théâtrale contemporaine. À mon seul désir, pièce de Gaëlle Bourges programmée en 2015 au festival d'Avignon, est un bel exemple de la richesse du rapport entre le contemporain et le Moyen Âge. À travers une lecture très personnelle de la *Dame à la licorne*, Gaëlle Bourges interroge les mystères de la création à travers le temps.

38. On pense par exemple à des spectacles dans lesquels le public est invité sur le plateau pour se joindre à une fête (au début de *L'Idiot!* de Vincent Macaigne, librement adapté de l'œuvre de Dostoïevski et programmé notamment au Théâtre Vidy-Lausanne en septembre 2014 ; *What if they went to Moscow?* de Christiane Jatahy et joué au Centquatre à Paris en septembre 2014, *Mars* de Mathieu Boisliveau programmé au Point éphémère à Paris en juin 2014). Citons également *Un ennemi du peuple* mis en scène par Thomas Ostermeier pour le festival d'Avignon en 2012 : au milieu du spectacle est ouvert un débat avec le public sur les problématiques de la pièce ; de même, dans le *NoShow*, pièce créée au Carrefour international de théâtre de Québec en juin 2013 par le collectif québécois Nous Sommes ici, le public est de nombreuses fois pris à parti, par exemple pour parler des salaires et des dépenses pour la culture.

CONCLUSION

Florian Besson
Université Paris-Sorbonne

À la fin du ^x^e siècle, les chanoines de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, déposent une plainte contre ceux de l'abbaye de Saint-Ruf. Ceux-ci ont en effet kidnappé, en pleine nuit, un jeune clerc de la cathédrale, instruit dans l'art de la peinture par les chanoines et visiblement très doué, et refusent de le rendre. Les chanoines de la cathédrale insistent sur leur grande colère et en appellent à l'évêque¹.

L'anecdote souligne plusieurs choses. Elle montre, d'abord, à quel prix on peut estimer les artistes à l'époque : le jeune homme, instruit dans l'*artem pictoriam*, est convoité par les deux communautés de chanoines. C'est que ce savoir coûte cher : le texte insiste significativement sur le fait que le jeune homme a reçu une éducation soignée, de la part de maîtres (*magistros*) qui ont coûté de l'argent au chapitre. L'art est avant tout un investissement, l'artiste une ressource qui participe du prestige du chapitre cathédral. Comment penser, en lisant ces lignes, que le Moyen Âge se méfie des créateurs et de leurs réalisations ? Tout au contraire, on voit un chapitre se préoccuper de la formation artistique d'un jeune homme montrant des prédispositions pour la peinture, jusqu'à investir de l'argent. Ce qui illustre bien le rôle formateur que pouvaient jouer les monastères et les écoles cathédrales : l'enfant y a été placé pour recevoir cette éducation artistique. D'un autre côté, les chanoines de Saint-Ruf ont entendu parler de l'artiste, au point de monter une véritable opération spéciale pour « envahir la cathédrale de nuit, en silence » afin de s'emparer du peintre, mais aussi de ses affaires – probablement son matériel de peinture. Mais l'anecdote souligne enfin la profonde ambivalence dans le traitement des artistes : ceux-ci sont presque réifiés. Des chanoines volent des peintres comme, en d'autres siècles, des moines volaient des reliques². Le texte n'évoque nulle part les sentiments ou les souhaits

1. Archives de Vaucluse, série G, extrait du *Registre du Chapitre métropolitain d'Avignon*, dit *Livre vert*, n° 27, fol. 23 v° et 25 r°, dans Victor Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France et au Moyen Âge (x^e-xii^e siècles)*, Paris, Picard, 1911, p. 306-308.
2. Patrick Geary, *Le Vol des reliques au Moyen Âge. Furta Sacra*, Paris, Aubier, 1993.

du jeune homme, qui n'est d'ailleurs même pas nommé : il n'est guère qu'un objet, mis au service du chapitre, un objet qu'on peut voler et dont on exige la restitution. Bref, le créateur est avant tout une créature des chanoines : ils l'ont nourri, ont payé sa formation, exigent de contrôler son activité.

Le débat sur « l'invention de l'artiste³ » au Moyen Âge est fondamental, car il recoupe à bien des égards celui sur l'apparition, au tournant du xvi^e siècle, de l'individualisme⁴, lui-même inscrit dans la question de la « modernité »⁵. Significativement, le début du texte évoque des échanges entre les deux communautés de chanoines : ceux de Saint-Ruf ont prêté des tailleurs de bois (*lignorum artifices*), des sculpteurs de pierre (*lapidum sculptores*) et des copistes (*scriptoria arte valentes*). Pour un regard contemporain, ces différentes activités n'appartiennent pas au même registre, séparées qu'elles sont entre art et artisanat. Pour les médiévaux, au contraire, toutes ces techniques ont la même dignité, ce qui n'exclut pas une hiérarchisation des arts⁶. Le menuisier, le peintre, le sculpteur, l'enlumineur, mais aussi le poète, l'orfèvre, le chanteur, le forgeron : tous sont des créateurs, maniant des techniques qui permettent d'abord et surtout d'imiter la nature.

306

La création, en effet, est imitation. Comme l'écrit Guillaume de Conches, « chaque ouvrage est soit du Créateur, soit de la nature, soit d'un ouvrier qui imite la nature⁷ ». Mais la distinction est fautive, car la nature est elle-même l'ouvrage suprême, le grand chef d'œuvre du Créateur. En sorte qu'on pourrait dire, en jouant sur l'homonymie entre le substantif et le processus, que la création, au Moyen Âge, est avant tout pensée comme imitation de la Création.

Cependant, pour fascinés qu'ils soient par la perfection et la complétude de l'acte divin, les médiévaux n'en ont pas moins conscience que la créativité de l'homme ne peut jamais se replier entièrement sur l'imitation. Pour Jean de Salisbury, la différence n'est qu'une question de degré et tient à la vitesse de la réalisation : l'art accélère les processus naturels. Par l'art, l'homme ne se rend pas maître et possesseur de la nature : il la court-circuite, il en abrège le cours, car « l'art offre un chemin raccourci par rapport au long parcours de la nature pour

3. Voir Ernst Kantorowicz « La Souveraineté de l'artiste », *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, 1984, p. 31-57.

4. Selon la célèbre thèse de Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Plon, 1958.

5. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006.

6. Voir Umberto Eco « Art et beauté dans l'esthétique médiévale », *Écrits sur la pensée au Moyen Âge : essais*, Paris, Grasset, 2016, p. 23-246, en particulier le chapitre 10, « Théories de l'art », p. 171-183, ici p. 177-179.

7. Guillaume de Conches, *Glosae super platonem*, éd. Édouard Jeuneau, Paris, Vrin, 1965, p. 104 : « omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam ».

ce qui est des choses qui peuvent être faites⁸ ». Tout est question de rythme, comme le montre si bien le dernier ouvrage de Jean-Claude Schmitt⁹ : au lent tempo de la nature, battant au fil des siècles, s'oppose la vitesse de l'activité humaine. Créer, pour accélérer le monde.

Mais la vitesse ne suffit pas, car la vision de Jean de Salisbury continue à faire de l'imitation de la nature l'horizon indépassable des créations humaines. Or, très vite, les auteurs qui théorisent l'art ont conscience qu'il y a là quelque chose de plus. Quelque chose dépasse, quelque chose résiste. Car l'homme peut enrichir la nature : il peut inventer, produire du neuf, du jamais vu. En jouant sur les mots, en combinant « montagne » et « or », le poète, pour reprendre un célèbre exemple évoqué par Thomas d'Aquin, peut faire surgir l'idée d'une montagne d'or, qui ne saurait exister dans la réalité¹⁰. En mélangeant des animaux, les peintres, les enlumineurs et les sculpteurs peuvent de même créer de fabuleuses créatures, qui, toujours à mi-chemin entre les monstres et les merveilles, viendront habiter les marges des manuscrits ou hanter les chapiteaux des églises.

L'art acquiert une puissance propre, proprement miraculeuse. Alain de Lille écrit ainsi « ô surprenants prodiges de la peinture, voici qu'accède à l'être ce qui ne saurait être!¹¹ ». Ce qui ne saurait être : alors que d'autres auteurs, par exemple Conrad de Hirschau, dénoncent la fausseté des arts, qui brouillent les frontières entre le vrai et le faux, on voit au contraire à quel point Alain de Lille est enthousiaste. À ses yeux, la peinture, loin de créer du faux, « change les mensonges en vérité¹² ».

La créature humaine, dépassée par l'incommensurabilité de son Créateur, atteint là sa capacité la plus puissante : elle peut créer du vrai. Autrement dit, les artistes enrichissent l'existant : l'*auctor* est toujours lié à l'*augere*, le fait d'augmenter, d'accroître. Augustes artistes, qui savent unir un élément cognitif et un élément productif : selon la formule d'Alexandre de Halès, l'art est « le fondement à la fois du faire et de la pensée sur les choses à faire¹³ ».

8. Jean de Salisbury, *Metalogicon*, éd. John B. Hall et Katharine S.B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1991, I, 11, p. 146-147 : « *Eorum quae fieri possunt quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendioso iter praebet* ».
9. Jean-Claude Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.
10. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, éd. Albert Raulin, Paris, Le Cerf, 1984, vol. I, question 78, article 4, p. 693.
11. Alain de Lille, *Anticlaudianus*, éd. Robert Bossuat, Paris, Vrin, 1955, vol. I, v. 122-123, p. 60 : « *o nova picturae miracula, transit ad esse quod nihil esse potest!* ».
12. Alain de Lille, *Anticlaudianus*, *op. cit.*, vol. I, v. 125, p. 60 : « *in verum mendacia singula mutat* ».
13. Alexandre de Halès, *Summa universae theologiae (Summa fratris Alexandri)*, éd. Bonaventura Marrani, Roma, Collège Saint-Bonaventure, 1928, vol. II, 12, 21 : « *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* ».

Faciendi et *cogitandi* : bien avant l'invention de l'artiste moderne, drapé dans son orgueilleuse originalité, le Moyen Âge n'a cessé d'affirmer que les créations humaines étaient le lieu où s'articulaient le faire et le savoir, la théorie et la pratique, la *praxis* et la *poesis*, l'action et la contemplation – Marthe et Marie, le siècle et la règle, pourrait-on dire, l'*intus* et le *foris*¹⁴. Le lieu où se conjoignent l'imagination de la créature et l'admiration de la création. Un point d'équilibre, jamais figé, mais au contraire ouvert sur l'infini de la créativité humaine : Dieu a créé le monde en six jours, mais l'homme, lui, ne cessera jamais de le recréer.

Qu'il nous soit permis de finir ce volume sur des vers de l'un des plus grands poètes du monde médiéval, Omar Khayyâm, qui mettent en jeu et en son le rapport entre la création divine, la créature humaine et l'acte de créer.

Je m'aventurai un jour
dans l'atelier d'un potier ;
J'y vis le maître à son tour
assidûment travailler :
Il pétrissait insoucieux,
pour en formel col ou anse,
Le crâne vide des princes
et les phalanges des gueux¹⁵.

14. C'est l'occasion de faire référence à une autre journée d'études de Questes : Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?* Paris, PUPS, 2013.

15. Omar Khayyâm, *Cent un quatrains de libre pensée*, trad. Gilbert Lazard, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2002, n° 38, p. 49.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. PENSER LA CRÉATION DIVINE

- ADAMS LEEMING David et ADAMS LEEMING Margaret, *A Dictionary of Creation Myths*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- AMERINI Fabrizio (dir.), « *In principio erat Verbum* ». *Philosophy and Theology in the Commentaries on the Gospel of John (II-XIV Centuries)*, Münster, Aschendorff Verlag, 2014.
- BOTTÉRO Jean, « Les origines de l'Univers selon la Bible », *Naissance de Dieu : la Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 1986, p. 155-202.
- BOUREAU Alain, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- CENTRE D'ÉTUDES DES RELIGIONS DU LIVRE (dir.), *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, préface de Paul VIGNAUX, Paris, Études augustiniennes, 1973.
- GLASS Dorothy, « The Creation in the Middle Ages » dans Lawrence D. ROBERTS (dir.), *Approaches to Nature in the Middle Ages*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, p. 67-107.
- GRIGORIADOU Léna, « Tradition et création. Notes sur le système figuratif byzantin », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 29/2, 1974, p. 337-348.
- IYANAGA Nobumi, « Le Roi Mâra du Sixième Ciel et le mythe médiéval de la création du Japon », *Cahiers d'Extrême-Asie*, 9, 1996, p. 323-396.
- JULLIEN François, *Procès ou Création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Le Seuil, 1996.
- , « Comment pourrait-on se passer de la "création" ? Un détour par la pensée chinoise (entretien avec François Flahault) », *Communications*, 64 : « La création », 1997, p. 191-209.
- LÉVY Antoine, *Le Créé et l'incréd. Maxime le Confesseur et Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2006.
- LUCKEN Christopher et JAQUIERY Ludivine, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales*, 66 : « Harmonie, disharmonie », 2014, p. 7-24.
- MENTRÉ Mireille, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, O.E.I.L., 1984.

- PARAVICINI BAGLIANI Agostino (dir.), *Adam, le premier homme*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2012.
- POIRIER Jacques (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, ÉPURE, 2015.
- SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Ève et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001.
- SMITH Mark S., « Is *Genesis 1* a Creation Myth? », *The Priestly Vision of Genesis 1*, Minneapolis, Fortress Press, 2010, p. 71-102.
- TRESCHOW Michael, OTTEN Willemien et HANNAM Walter (dir.), *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Rev'd Dr. Robert D. Crouse*, Leiden, Brill, 2007.
- VANNIER Marie-Anne (dir.), *La Création et l'anthropologie chez Eckhart et Nicolas de Cues*, Paris, Le Cerf, 2011.
- (dir.), *La Création chez les Pères*, Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2011.
- VENGEON Frédéric, « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues », *Revue d'histoire des sciences*, 59/2, 2006, p. 219-243.
- VOICU Mihaela, « L'idée de création et sa représentation dans la Renaissance du XII^e siècle. Mutations d'un idéal », *Revue des sciences religieuses*, 76/1, 2002, p. 33-56.
- VON FRANZ Marie-Louise, *Les Mythes de création. Processus créateur et modèles de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982.

2. DES CRÉATURES

- ADAM Véronique et CAIOZZO Anna (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, MSH-Alpes, 2010.
- BAYARD Florence, GUILLAUME Astrid (dir.), *Formes et difformités médiévales. Hommage à Claude Lecouteux*, Paris, PUPS, 2010.
- BÉLY Marie-Étiennette, VALETTE Jean-René, VALLECALLE Jean-Claude (dir.), *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, PUL, 2003.
- BEYER DE RYKE Benoît, « Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81/4, 2003, p. 1243-1275.
- BUQUET Thierry, « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales » dans Jacques TOUSSAINT (dir.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*, Namur, Société archéologique de Namur, 2013, p. 97-121.
- BUSCHINGER Danielle et SPIEWOK Wolfgang, *Le Dragon dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, 1994.
- CORDONNIER Rémy et HECK Christian, *Le Bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XI^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991.

- DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, PUPS, 2002.
- , *Merveille et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- , « La beauté du monstre dans les romans médiévaux : de la peau du dragon à l'incarnation du Christ » dans Aurélia GAILLARD et Jean-René VALETTE (dir.), *La Beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 71-84.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.
- KAPPLER Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- LECOUTEUX Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*, Paris, PUPS, 1993.
- PAIRET Ana, *Les Mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- PAULMIER-FOUCART Monique, avec la collaboration de Marie-Christine DUCHENNE, *Vincent de Beauvais et le Grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004.
- POUVREAU Florent, *Du Poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, CTHS, 2015.

3. CRÉATEURS ET CRÉATIVITÉS

- ANDRAULT-SCHMITT Claude, BOZÓKY Edina et MORRISON Stephen (dir.), *Des nains ou des géants ? Emprunter et créer au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2015.
- BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : actes du Colloque international, université de Rennes 2-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, Paris, Picard, 1986.
- BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51/1, 1996, p. 93-133.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XI^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2000.
- BOULNOIS Olivier, « La Création, l'art et l'original », *Communications*, 64 : « La création », 1997, p. 55-76.
- , *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008.
- CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

- CASSAGNES-BROUQUET Sophie et YVERNAULT Martine (dir.), *Poètes et Artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.
- CHENU Marie-Dominique, « *Auctor, Actor, Autor* », *Archives Littéraires du Moyen Âge, Bulletin du Cange*, 3, 1927, p. 81-86.
- CORMIER Raymond-Jean, *One Heart, one Mind: the Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, Jackson, University of Mississippi, Romance Monographs, 1973.
- DAVIDS Karel et MUNCK Bert (de) (dir.), *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, Farnham, Ashgate, 2014.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1965.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, Paris Gallimard, 1994 [1969], t. I, p. 817-849.
- GALAND-HALLYN Perrine et HALLYN Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006 [1978].
- GRAUBY Françoise, *Le Roman de la création. Écrire entre mythes et pratiques*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- GRÉVIN Benoît, *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil, 2012.
- HANNING Robert W., « *“Ut enim faber... sic creator”*: Divine Creation as Context for Human Creativity in the Twelfth Century » dans Clifford DAVIDSON (dir.), *Word, Picture, and Spectacle*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1984, p. 95-149.
- HAVSTEEN SVEN Rune, HOLGER PETERSEN Nils, SCHWAB Heinrich W. *et al.* (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007.
- KANTOROWICZ Ernst H., « La souveraineté de l'artiste », *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, 1984, p. 31-57.
- KAPPLER Claire, GROZELIER Roger (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littéraires et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LECLERCQ Jean (Dom), *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1963.
- LECOY DE LA MARCHE Albert, *Le Rire du prédicateur : récits facétieux du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1992.
- LOGIÉ Phillipe, *L'Enéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MINEO Émilie, « Œuvre signée/œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge » dans Sébastien DOUCHET

- et Valérie NAUDET (dir.), *L'Anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 37-52.
- MORA-LEBRUN Francine, « Mettre en romanz », *Les Romans d'Antiquité du XI^e siècle et leur postérité*, Paris, Honoré Champion, 2008, chap. II : « La *translatio imperii*, une réflexion historique et politique sous-jacente », p. 223-287.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, MEIZOZ Jérôme et BURGHGRAEVE Delphine (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne* [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, page consultée le 10 juillet 2019].
- POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, BERLIOZ Jacques et SMIRNOVA Victoria (dir.), *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and Beyond: Caesarius of Heisterbach's « Dialogue on Miracles » and its Reception*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1973.
- SALAMON Anne, ROCHEBOUET Anne et LE CORNEC ROCHELOIS Cécile (dir.), *Le Texte médiéval. De la variante à la recreation*, Paris, PUPS, 2012.
- SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SOSSON Jean-Pierre (dir.), *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1999.
- STOCK Brian, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- TILLIETTE Jean-Yves, *Des Mots à la Parole, Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- TRACHSLER Richard, *Disjointures-conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2000.
- TRUITT Elly Rachel, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- VIDET-REIX Delphine, *Christine de Pizan et la poétique de la justice*, thèse de doctorat sous la direction de Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, soutenue à l'université de Provence, 2011 [en ligne : <http://www.theses.fr/2011AIX10006/document>, consulté le 10 juillet 2019].
- ZIMMERMANN Michel, *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Actes du colloque tenu les 14 à 16 juin 1999 à Saint-Quentin-en-Yvelines*, Paris, École des Chartes, 2001.
- ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.
- ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Emanuele Arioli

Ancien élève de l'École normale supérieure de Paris, de l'École nationale des Chartes et de la Scuola normale superiore de Pise, Emanuele Arioli est archiviste paléographe, docteur en études médiévales (université Paris-Sorbonne et Collège de France) et maître de conférences en langues et littératures médiévales à l'université Polytechnique Hauts-de-France.

Élise Banjenec

Élise Banjenec est une ancienne doctorante en histoire de l'art médiéval à l'université Paris-Sorbonne. Son travail de doctorat portait sur la commande d'orfèvre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467) aussi bien du point de vue du processus de création et de commande que des valeurs attribuées à ces objets précieux au sein des cours princières européennes.

Florian Besson

Florian Besson est docteur en histoire médiévale de l'université Paris-Sorbonne. Ses recherches portent sur les pratiques de pouvoir de l'aristocratie franque dans les États latins d'Orient. Il a coécrit *Actuel Moyen Âge* (Arkhê, 2017) et *Kaamelott, un livre d'histoire* (Vendémiaire, 2018).

Lucie Blanchard

Lucie Blanchard est médiatrice culturelle pour l'association CLEM Patrimoine en Gironde. Dans le cadre de son master en histoire de l'art à l'université Bordeaux Montaigne, elle a travaillé sur l'image du corps et son désordre, l'animal et le monstre.

Sarah Delale

Sarah Delale est agrégée de lettres modernes et docteure en études médiévales. Elle a consacré une thèse à Christine de Pizan et ses recherches portent sur la mise en page manuscrite, les genres littéraires, les associations poétiques et courtoises de la fin du Moyen-Âge et les rapports entre allégorie et classement des savoirs.

Vincent Deluz

Vincent Deluz est assistant en langues et littératures françaises médiévales à l'université de Genève. Il prépare une thèse de doctorat sur les automates du Moyen Âge occidental interrogeant la littérature narrative et la littérature technique de la période. Il a récemment publié un article intitulé « De la clepsydre animée à l'horloge mécanique à automates, entre Antiquité et Moyen Âge », dans S. Madeleine et Ph. Fleury, *Autour des machines de Vitruve. L'ingénierie romaine : textes archéologie et restitution* (Presses universitaires de Caen, 2017). Il termine actuellement l'édition critique et le commentaire du premier traité de tir à l'arc d'Occident : *L'Art d'archerie*.

Anne-Lydie Dubois

316

Anne-Lydie Dubois est maître-assistante en histoire médiévale à l'université de Genève. Sa thèse *Éduquer l'homme, former la masculinité laïque : réflexions et pastorale mendicante au XIII^e siècle*, soutenue en mai 2019 sous la direction de F. Morenzoni, porte sur la manière de définir et de prescrire aux laïcs du XIII^e siècle un comportement spécifiquement masculin, à travers un ensemble de sources essentiellement composé par des frères mendiants. Ses recherches et enseignements s'inscrivent dans une perspective d'histoire culturelle et s'attachent au genre au Moyen Âge central, au corps et à la sexualité, avec un intérêt particulier pour la médecine et l'éducation.

Christine Ferlampin-Acher

Christine Ferlampin-Acher est professeur de langue et littérature françaises de Moyen Âge à l'université de Rennes. Spécialiste du roman arthurien et du merveilleux, elle a publié *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux* (Honoré Champion, 2003), *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un roman arthurien bourguignon* (Droz, 2010) et *Artus de Bretagne* (Honoré Champion, 2017). Elle a dirigé le projet LATE dans le cadre d'une délégation à l'Institut universitaire de France.

Viviane Griveau-Genest

Viviane Griveau-Genest est docteure en littérature médiévale de l'université Paris Nanterre. Ses recherches portent sur les sermons de Jean Gerson. Elle est l'auteure de : *Écriture du raffinement. L'esthétique des Lais de Marie de France* (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019).

Lucie Herbreteau

Lucie Herbreteau, docteure en littérature anglaise depuis 2014, est chargée de cours à l'Institut catholique d'études supérieures de la Roche-sur-Yon. Spécialiste

de littérature médiévale anglaise et d'histoire de la langue anglaise, elle travaille sur les romans courtois, les créatures merveilleuses, et la réutilisation de motifs médiévaux dans la culture contemporaine.

Anne Kucab

Anne Kucab étudie la consommation et les niveaux de vie à Rouen à la fin du Moyen Âge dans le cadre de sa thèse à Sorbonne Université. Agrégée d'histoire, elle est par ailleurs archéologue bénévole sur des opérations de fouilles terrestres et subaquatiques dans le Vexin français. Elle a participé à plusieurs projets de l'association Questes, notamment à l'écriture collective du livre : *Le Bathyscaphe d'Alexandre*.

Cândida Laner Rodrigues

Cândida Laner Rodrigues, agrégée en lettres et licenciée en portugais et anglais (et leurs littératures respectives) de l'université de Passo Fundo, est actuellement en thèse de traductologie à l'université de Brasilia et travaille sur la « Traduction en tant que (re)création de l'identité monstrueuse : une étude sur le personnage Grendel de *Beowulf* ». Elle s'intéresse aux domaines de la philosophie du langage, de la sociologie, de l'identité et de l'altérité monstrueuse (le monstre en tant qu'autre être humain).

David Lemler

David Lemler, maître de conférences au Département d'études hébraïques et juives de l'université de Strasbourg, enseigne la pensée juive. Son travail de recherche porte principalement sur la philosophie juive médiévale. Il a traduit et présenté *L'accord de la Torah et de la philosophie* de Shem Tov Falaquera (Hermann, 2014) et dirigé l'ouvrage *André Neher. Figure des études juives françaises* (Hermann, 2017).

Mélanie Lévêque-Fougère

Mélanie Lévêque-Fougère, auteur d'une thèse de doctorat intitulée *En passant par la Lorraine. Poétique et milieu socio-littéraire des trouvères Lorrains du XIII^e au début du XV^e siècle*, enseigne actuellement en collège et assure des vacances à l'université Paris-Diderot. Elle a également publié : « Les trouvères Lorrains : acteurs d'une identité régionale au cœur de la Lotharingie. Étude des réseaux géographiques, politiques et littéraires dans les jeux-partis lorrains », *Revue du département d'histoire de l'université de Sherbrooke*, 2012 ; et « Je amoureux et amour du jeu : l'hétérogénéité énonciative dans les jeux-partis lorrains du XIII^e au début du XIV^e siècle », *Plasticité*, 2015.

Julie Marquer

Julie Marquer, docteure de l'université Paris-Sorbonne, est maître de conférences en espagnol à l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches portent sur les relations entre Islam et Chrétienté en péninsule Ibérique médiévale, plus précisément sur les transferts culturels.

Gwenaëlle Medici

Gwenaëlle Medici a rédigé, à la suite d'une licence de lettres modernes à la Sorbonne et d'un master en médiation culturelle à la Sorbonne Nouvelle, un mémoire sur *L'adaptation des textes médiévaux dans le théâtre contemporain. Étude de cas à partir de Lancelot, le chevalier de Merlin de Quentin Defalt et Gaëtan Peau, et Ciel, le curé ! Jeux et mystères du Moyen Âge d'Emanuele Arioli.*

318

Florian Métral

Florian Métral, docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, est un spécialiste de la Renaissance. Boursier du Kunsthistorisches Institut à Florence, de la Villa Médicis, de l'université d'Oxford et de l'Institut national d'histoire de l'art entre 2014 et 2018, il enseigne actuellement à l'Institut catholique de Paris. La version remaniée de sa thèse sera publiée sous le titre « Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance » (Actes Sud, 2019).

Émilie Mineo

Émilie Mineo, docteure en histoire médiévale, s'est spécialisée en épigraphie à l'université de Poitiers (CESCM) où elle a soutenu une thèse sur les signatures épigraphiques et le rapport des artistes à l'écrit aux XI^e-XII^e siècles (*L'Artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, sous la direction de C. Treffort, 2016). Depuis 2017, elle est boursière *post-doc* à l'université de Namur (Centre de recherche PraME), où elle étudie les pratiques de l'écrit et l'essor du chirographe échevinal à Tournai au XIII^e siècle.

Joanna Pavlevski-Malingre

Joanna Pavlevski-Malingre est agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, qualifiée en 9^e et 10^e sections. En 2017, elle a soutenu à l'université Rennes 2 sa thèse *Melusigne, Merlusine, Melusina : fortunes politiques d'une figure mythique, du Moyen Âge au XXI^e siècle*, sous la direction de C. Ferlampin-Acher. Elle a codirigé un ouvrage collectif sur *Merveilleux*,

marges et marginalité (Brepols, 2017) et publié plusieurs articles sur Mélusine. Elle prépare la publication de sa thèse et poursuit ses recherches sur les figures mythiques et le politique, sur les littératures de l'imaginaire et sur les liens entre métamorphose et genre au Moyen Âge.

Julie Pilorget

Julie Pilorget est docteure en histoire médiévale de Sorbonne Université. Ses recherches portent sur la place des femmes dans l'espace public, à partir de l'exemple d'Amiens à la fin du Moyen Âge.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Anonyme, *Histoires de la Genèse*, dernier quart du XIII^e siècle, Rouen, soubassement du portail nord de la cathédrale67
- Fig. 2. Anonyme, *Création d'Adam*, premier tiers du XIII^e siècle, Chartres, voussures de la baie centrale du portail nord de la cathédrale69
- Fig. 3. Bertram von Minden, *Séparation des eaux de la terre*, 1373-1383, Hambourg, volet gauche du retable de Grabow (détail), Kunsthalle 71
- Fig. 4. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « figures marginales encadrant le texte » (Arras, médiathèque, ms. 1043 [863], fol. 7)94
- Fig. 5. *Psautier-heures à l'usage de Metz*, début du XIV^e siècle, « Chasse, antenne hybride à cloches et homme combattant un escargot » (Metz, bibliothèque municipale, ms. 1588, fol. 71)99
- Fig. 6. *Bréviaire de Renaud de Bar*, ca. 1302-1305?, « Poursuite hybride » (Verdun, bibliothèque d'étude du Grand verdun, ms. 107, fol. 103, détail) .104
- Fig. 7. *Speculum historiale*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Hybrides anthropomorphes » (Boulogne-sur-Mer, bibliothèque municipale, ms. 130, t. II, fol. 259, détail)107
- Fig. 8. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Combat entre une femme hybride et un homme » (Arras, médiathèque, ms. 1043/863, fol. 114, détail)110
- Fig. 9. *Bréviaire de Renaud de Bar*, ca. 1302-1305?, « Hybrides se déplaçant sur une antenne » (Verdun, bibliothèque d'étude du Grand Verdun, ms. 107, fol. 282, détail)112

- Fig. 10. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville 124
- Fig. 11. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription en roman et en arabe) 127
- Fig. 12. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription arabe *al-mulk* – « la souveraineté » – et lion, symbole de la monarchie castillane)..... 132
- Fig. 13. Inscription arabe à la gloire du « sultan don Pedro » dans l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville, cour des Demoiselles 134
- Fig. 14. Le peintre Guérard Louf représenté en prière (à droite) dans le livre des *Statuts de la confrérie des Trépassés* fondée en 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1)..... 167
- Fig. 15. Répartition des différentes mentions d'œuvres présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 16. Répartition des œuvres figurées présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 17. Pelegrinus, *Le Christ entre les saints Pierre et Paul (Traxditio legis et clavium)*, ca. 1120-1140, marbre sculpté, 70 x 117,5 x 34 cm, Vérone, musée du Castelvecchio (inv. 4664-4B0359)..... 208
- Fig. 18. Nicholaus, *Création d'Adam*, ca. 1138, Vérone, Saint-Zénon, façade 210
- Fig. 19. Natalis, *Christ en Majesté porté par deux archanges*, ca. 1140, Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, tympan occidental 212
- Fig. 20. Détail de l'échappement à foliot (extrait de Sezgin Fuat, *Science et technique en Islam : Catalogue de la collection d'instruments de l'Institut d'histoire des sciences arabo-islamiques*, vol. 3 : *Géographie ; Navigation ; Horloges*, Francfort-sur-le-Main, IGAIW, 2004, p. 119) 224
- Fig. 21. Le coq automate de l'horloge, Strasbourg, cathédrale..... 230

Fig. 22. Schéma des mécanismes internes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer, coupe longitudinale (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	233
Fig. 23. Schéma des mécanismes internes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer, coupe transversale (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	234
Fig. 24. Schéma du mécanisme des ailes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	234

CRÉDITS

- © Arras, Médiathèque : 4, 8
- © Bibliothèque d'étude du Grand Verdun, Ms. 107 ; CAGV, tous droits réservés : 6, 9
- © Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale : 7
- © Francesco Cappiotti/Museo di Castelvecchio : 17
- © Vincent Deluz (2015) : 21, 22, 23, 24
- © Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt am Main : 20
- © Julie Marquer : 10, 11, 12, 13
- © Metz, Collections des bibliothèques-médiathèques/département Patrimoines : 5
- © Émilie Mineo : 18, 19
- © Rouen, Bibliothèque municipale : 14
- Creative Commons Zero, CCo : 1, 2, 3

TABLE DES MATIÈRES

Prologue	7
Introduction	
Élise Banjenec, Florian Besson, Viviane Griveau-Genest, Julie Pilorget	19

PREMIÈRE PARTIE AU COMMENCEMENT, LE CRÉATEUR

Écriture ésotérique et création du monde dans la philosophie juive médiévale	
David Lemler	47
Le Verbe en image. Figurer l'acte créateur dans l'iconographie du commencement du monde (IV ^e -XVI ^e siècle)	
Florian Métral	57

DEUXIÈME PARTIE CRÉATURES HUMAINES

Créer et recréer l'identité masculine : Adam et l'idéal du « devenir homme » au XIII ^e siècle	
Anne-Lydie Dubois	75
L'homme en miroir : l'hybridité dans les marges des manuscrits	
Lucie Blanchard	93

TROISIÈME PARTIE CEUX QUI CRÉENT

Les acteurs de la création architecturale mudéjare en Castille médiévale. Commanditaires et artisans	
Julie Marquer	119
Créer dans les chansons pieuses des trouvères : Dieu, Marie et le poète	
Mélanie Lévêque-Fougère	137
Coût et conditions de la création à Rouen à la fin du XV ^e siècle	
Anne Kucab	155

QUATRIÈME PARTIE
PRATIQUES DE LA CRÉATION

Effort, vitesse, efficace de la création littéraire : imbrications de la composition et de la copie chez Christine de Pizan
Sarah Delale 177

Vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central
Émilie Mineo 195

Création mécanique : le coq automate de la première horloge astronomique de Strasbourg
Vincent Deluz 215

328

CINQUIÈME PARTIE
AUX MARGES DU CRÉÉ

Monstrous Creation in the Middle Ages: Grendel and the Society in Beowulf
Cândida Laner Rodrigues 239

Dans l'atelier d'écriture du créateur de merveille : Mélusine, la tresfaulse serpente
Joanna Pavlevski-Malingre 247

La créature nécessaire : évolution du dragon dans la littérature médiévale anglaise
Lucie Herbreteau 265

SIXIÈME PARTIE
À LA FIN, LA (RE)CRÉATION

Comment recréer un roman qui n'existe plus ?
Le cas de *Séguant ou Le chevalier au dragon*
Emanuele Arioli 285

La réactualisation de la littérature médiévale dans le théâtre contemporain :
Lancelot, le Chevalier de Merlin de Quentin Defalt et Gaëtan Peau et *Ciel, le Curé!*
Jeux et mystères du Moyen Âge d'Emanuele Arioli
Gwenaëlle Medici 295

Conclusion
Florian Besson 305

Bibliographie générale	309
Présentation des auteurs.....	315
Table des illustrations.....	321
Crédits	325

