

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 mauvaivement [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, à 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 composit 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 Deschellette 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.

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 écrivant, 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 insignologique, 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 insignologique 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 véterotestamentaires. 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 substitue 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

CINQUIÈME PARTIE

Aux marges du créé

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 dragoun 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.

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.
- TRESCROW 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 création*, 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. Nicholas, *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 Capiotti/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 tresfaulx 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

