



**ACTUALISER LE PASSÉ : FIGURES ANTIQUES
DU MOYEN ÂGE À LA RENAISSANCE**

Études publiées par
Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghraeve

© Centre d'Études Médiévales et Post-Médiévales
Université de Lausanne, 2012
ISBN : 978-2-8399-1131-3

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Jean-Claude Mühlethaler

« Tout ce qui vieillit est en train de renaître » 3

I. RÉÉCRITURES : ENTRE ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

Margaret Bridges

Murdering Self-Murder : Negotiating Suicide in Medieval English
Rewriting of Classical Myth and History 14

Sabine Utz

Reprise et réinvention des manuscrits antiques à l'époque carolingienne :
l'exemple du Prudence de la Burgerbibliothek de Berne (*Codex 264*) 33

Delphine Faivre-Carron

À la recherche de Caton.
Essais médiévaux de reconstruction de biographies antiques 47

Jean-Jacques Vincensini

La Ligne brisée des antécédences : de la théorie de la *translatio*
à la pratique symbolique. L'exemple d'*Apollonius de Tyr* 63

II. TRANSLATIONS POLITIQUES

Catherine Gaullier-Bougassas

Alexandre et la lutte contre l'idolâtrie selon *La Bouquechardière*
de Jean de Courcy : idole religieuse et idole amoureuse 79

Ivan Foletti

Refondateur et saint protecteur de Milan : la figure de saint Ambroise 95

Lunorsola Raffalli-Grenat

Les Amazones dans *Le Roman d'Eledus et Serene* :
du pouvoir martial au pouvoir royal 113

Roberto Biolzi

Végèce et le mythe des armées romaines au Moyen Âge :
l'exemple savoyard 130

III. ACTUALISATIONS : DU MOYEN ÂGE À LA MODERNITÉ

John Richards

Making Sense of the Sequence : Giovanni de Matociis
and the Illustrations of the *Historiae Imperiales* 145

Laurence Terrier

L'Utilisation de bustes antiques dans le style 1200 167

Charlotte Bonnet

Paroles et faits exemplaires antiques dans l'œuvre de François Demoulins
de Rochefort : reminiscences et réemplois des figures antiques à l'aube du
règne de François I^{er} 184

Ruxandra Vulcan

Socrate à la Renaissance (jusqu'à la Fronde) 197

INDEX 210

« TOUT CE QUI VIEILLIT EST EN TRAIN DE RENAITRE » OU DU BON USAGE DE L'ANTIQUITÉ.

RÉFLEXIONS EN GUISE D'INTRODUCTION

La sentence est de Marc Aurèle. Quand il la cite dans sa *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard instaure un dialogue par-delà les siècles et renouvelle un geste créateur congénital, selon lui, à la culture occidentale : « Renaissance », écrit-il, « aux yeux d'Alcuin et de Charlemagne, aux yeux de Pétrarque ou de Cusa, aux yeux d'Eckart ou de Bruno ou de Montaigne ou de Shakespeare, ne voulut jamais dire restauration des Anciens dans leur ancienneté »¹. Quelle que soit donc l'époque, l'ancien est la source vivifiante du nouveau, qui se l'approprie en lui insufflant à son tour vie et vigueur. En littérature comme dans les arts figuratifs, voire dans la réalité vécue, l'Antiquité se révèle avoir une proximité plus ou moins grande selon les périodes et les auteurs, mais elle est toujours présente, toujours féconde. La frontière poreuse entre l'ancien et le moderne fait de l'Antiquité et du Moyen Âge, puis de l'*early modern* des vases communicants. Au moins depuis les travaux pionniers de Jean Seznec² et d'Erwin Panofsky³, il est difficilement envisageable d'étudier la littérature et les arts en Europe sans tenir compte d'un dialogue ininterrompu. La conviction est aujourd'hui largement partagée et plusieurs manifestations récentes⁴ ont été consacrées à cet aspect-clé de la culture occidentale. Les contributions réunies dans les présents *Actes* sont le fruit d'un colloque interdisciplinaire de deux jours (13 et 14 mai 2011) organisé par le Centre d'Études Médiévales et Post-Médiévales (CEMEP) de l'Université de Lausanne ; elles viennent, chacune, apporter leur pierre à une réflexion en marche.

Quelque huit siècles avant Pascal Quignard, Marie de France pensait la relation aux œuvres antiques en des termes que l'auteur de *La Rhétorique spéculative* n'aurait pas dédaignés. Dans le célèbre prologue, sur lequel s'ouvrent ses *Lais*, elle préconise une lecture créatrice qui, dégageant un « surplus »⁵ de sens, éclaire et enrichit le message transmis par les textes anciens. Une œuvre ne saurait traverser les siècles, si elle ne se transforme pas au rythme des utilisations qu'en fait chaque génération de lecteurs⁶. L'*actualisation* est le fruit

¹ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, p. 76.

² Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques* (1^e éd., 1940).

³ Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental* (1^e éd. en anglais, 1960).

⁴ Nous pensons plus particulièrement à : *Medioevo : il tempo degli antichi* (Parme, 2003) et *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance* (Paris, 2006).

⁵ « Prologue », v. 16, in *Lais bretons : Marie de France et ses contemporains*, p. 164. Voir les p. 154-155 pour un choix d'études consacrées au prologue.

⁶ Voir Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 110.

d'une fécondation réciproque, née de la rencontre entre les *stimuli* textuels et une interprétation conditionnée par les valeurs (éthiques et esthétiques) du moment. Les possibilités ouvertes par la lecture pourraient être, selon Marie de France, à l'origine d'un nouvel acte d'écriture, celui d'une *translation* du texte « de latin en romaunz » (v. 30). Mais la poétesse transcrit des *lais* bretons qu'elle a entendu réciter, car elle renonce à s'aventurer dans un terrain trop balisé où la concurrence lui paraît rude. D'autres – avant et mieux qu'elle – se sont approprié la culture antique, réalisant des traductions qui remodelent le texte-source⁷ pour le plus grand bien du public aristocratique que la poétesse espère conquérir à son tour.

Au-delà du phénomène, bien connu, de l'*acculturation*, le prologue des *Lais* témoigne du poids de l'*auctoritas* aux yeux des clercs, conscients d'être les gardiens d'une prestigieuse tradition, le maillon indispensable de la *translatio studii*. Malgré la méfiance affichée par certains pères de l'Église à l'égard de la culture païenne, le Moyen Âge connaît un véritable engouement pour l'Antiquité⁸. Personne n'aurait toutefois envisagé de traduire un texte sans valeur⁹, qui ne serait d'aucun profit, ni moral ni politique. On a donc fait des choix, de sorte que seule une partie de l'héritage gréco-romain est appelée à vivre au Moyen Âge ; les citations insérées dans les *Institutiones grammaticæ* de Priscien¹⁰, manuel destiné aux étudiants avancés, donnent un aperçu de ce fonds de commerce culturel. Corollairement, la sélection engendre chez le clerc un profond respect pour l'*auctoritas*, même si – confronté aux difficultés que lui pose le latin – il est amené à compléter ou abrégé, voire commenter une source qui, en vertu de son ancienneté même, jouit – presque toujours¹¹ – de l'aura de l'authentique.

Une telle *infidélité dans la fidélité* n'est pas l'apanage des *translateurs*. À divers degrés, elle semble être le nerf même de la créativité médiévale. Du copiste, qui intervient dans le texte¹² qu'il transcrit, à l'écrivain qui – pour reprendre le terme de Daniel Poirion¹³ – « réécrit » le matériau antique, l'adaptant à son projet (aux attentes du public), l'exploitation des possibles textuels¹⁴ est une démarche récurrente, modulée au gré des œuvres et des buts qu'on leur assigne. Les uns autant que les autres, selon la formule attribuée à Bernard de

⁷ Sur le double processus d'appropriation et de remodelage, voir Claude Buridant, « Modèles et remodelages », p. 93-108.

⁸ Voir Joachim Leeker, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », p. 77-98.

⁹ Pour ces remarques, voir Frédéric Duval, « Quels passés pour quel Moyen Âge ? », p. 64-71 et 82-86.

¹⁰ Joachim Leeker, *op. cit.*, p. 79-80.

¹¹ Mais on peut mettre en question le statut de vérité d'une *auctoritas* en l'opposant à une autre. Voir *infra*.

¹² C'est là un phénomène caractéristique de la culture manuscrite : voir Luciano Canfora, *Le Copiste comme auteur*, chap. I.

¹³ Daniel Poirion, « Écriture et réécriture ».

¹⁴ Sur cette notion, voir la mise au point de Marc Escola, *Atelier de théorie littéraire : réécriture, inachèvement, interprétation et possibles textuels*.

Chartres par Jean de Salisbury, sont des « nains juchés sur les épaules des géants »¹⁵. Peu importe qu'on y voie une affirmation de la supériorité des modernes ou un acte de révérence face aux anciens ; l'énoncé, dans son ambiguïté même, invite à voir les clercs médiévaux comme des *co-auteurs*, prolongeant un acte créateur initié par d'autres. La remarque vaut aussi bien pour le champ littéraire que pour les arts figuratifs, de l'époque carolingienne à l'âge classique. C'est ce qu'illustrent les articles réunis ici.

Les contributions de la première partie (*Réécritures : entre éthique et esthétique*) rappellent à quel point la vénération de l'Antiquité se manifeste sous des aspects variés. Cela va de la revendication d'une continuité au débat autour de la fiabilité des sources, voire à une « métaprogrammation »¹⁶ qui investit un récit tardif, mais somme toute fidèle à sa source, d'un sens politique inédit où se réfléchissent les préoccupations du Moyen Âge finissant. Le changement se réalise, dans le cas d'*Apollonius de Tyr* (J.-J. Vincensini), grâce à l'insertion d'un épisode emprunté au folklore, démarche qui relève d'une forme particulière de la *réécriture*, le « bricolage ». Le terme est, on le sait, emprunté à Claude Lévi-Strauss : la rencontre d'une notion issue de l'anthropologie et d'une terminologie d'origine littéraire témoigne combien le dialogue entre divers approches peut s'avérer stimulant. Il vaut la peine de regarder de l'autre côté de la barrière disciplinaire, à condition néanmoins de bien mesurer ce qu'implique le fait de transférer une notion d'un domaine à l'autre. Son utilisation demande à être réfléchie, si l'on ne veut pas se contenter de coller des étiquettes (apparemment) pratiques à une réalité (littéraire ou artistique) qui demande à être saisie dans ses nuances.

La notion de *bricolage* a l'avantage d'être couramment utilisée en mythocritique¹⁷ et, par conséquent, de recouvrir un pan entier de la réception de l'Antiquité dans l'Europe médiévale et renaissance : les résurgences des mythes gréco-romains. Elle désigne aussi un procédé quasi universel, qui dépasse largement ce cadre ; enfin, elle rejoint la métaphore du *patchwork*, parfois utilisée pour décrire la pratique de la compilation, si importante parmi les écrivains du Moyen Âge tardif, ainsi chez Christine de Pizan¹⁸. Entre universel et particulier, le dialogue se noue autour d'une notion, ouvrant la voie à une réflexion théorique au-delà des barrières

¹⁵ Citation et commentaire chez Jean-Jacques Vincensini, « Conclusions. Questions politiques et anthropologiques », p. 247-248.

¹⁶ Nous empruntons le terme à Jean Ricardou, « Pour une théorie de la réécriture », p. 7 : la métaprogrammation « transforme [l'hypotexte] pour obtenir un but différent ».

¹⁷ Voir Jean-Jacques Wunenburger, « Création artistique et mythique », p. 78.

¹⁸ Voir Joël Blanchard, « Compilation et légitimation au XV^e siècle ».

disciplinaires. N'est-ce pas ce qu'une rencontre entre spécialistes venus de différents horizons peut offrir de mieux ?

Le dialogue se noue aussi entre les siècles. À l'époque carolingienne, le texte et les illustrations du *Prudence de Berne* (S. Utz) témoignent que la fidélité est à la fois affirmation d'authenticité et transfert, à la copie, de l'aura de l'original. L'*actualisation*, obtenue par le recours, dans les miniatures, à une gestuelle caractéristique de l'art contemporain, se trouve ainsi légitimée. Dans la mesure où le mélange de stylèmes antiques et carolingiens constitue une unité, au point que seul l'œil exercé des spécialistes peut y percevoir une « agrammaticalité »¹⁹, il paraît difficile de parler de *bricolage*. Il n'y a pas de déstructuration du modèle antique, puis insertion des fragments (élément englobé) dans un nouvel ensemble (élément englobant) qu'ils irradient. Par contre, la métaphore du *patchwork*, plus large, pourrait servir à décrire ce type de syncrétisme qui, plaçant l'ancien et le nouveau à un seul et même niveau d'expression, gomme l'impression d'anachronisme.

En art comme en littérature, l'insertion de détails anachroniques (vêtements, armures, titres, etc.) est une démarche récurrente, par laquelle l'ancien et le nouveau entrent en osmose²⁰. D'autre part, les clercs recourent volontiers à la *glose* pour légitimer la lecture des fables païennes ; ils leur surimposent un sens chrétien, suivant une démarche inspirée des commentaires bibliques. Si *L'Ovide moralisé*²¹ en est – vu son succès jusqu'au XVI^e siècle – le témoignage le plus important, on lit aussi les sentences attribuées à Caton (D. Faivre-Carron) à la lumière de l'Évangile. Seulement, à cette volonté d'actualisation répondent les tentatives d'identifier les différents Caton antiques. Or, celles-ci présupposent une distance analytique et la conscience d'un écart temporel, puisqu'il s'agit, dans le sillage des *accessus ad auctores*, de replacer l'auteur dans son contexte d'origine.

Le jeu entre distance et proximité se retrouve sous la plume d'auteurs qui évaluent le savoir sur le passé (M. Bridges), interrogeant les versions concurrentes de ce qu'ils considèrent comme un fait historique. Par une attitude digne d'un philologue, Chaucer ou Caxton soumettent des sources contradictoires à un examen, au cours duquel ils opposent une *auctoritas* à l'autre : faut-il suivre la version poétique, celle de Virgile, pour qui Didon succombe aux feux de l'amour, ou plutôt les récits, à caractère historique, qui font de la reine de Carthage une femme fidèle, jusque dans la mort, au souvenir de son mari défunt ?

¹⁹ Le terme est de Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, p. 12-13, et désigne « tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée » (note du traducteur).

²⁰ Voir Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », p. 234-239 et, sur la glose, p. 505-510.

²¹ Sur cette tentative de christianisation systématique des *Métamorphoses*, voir Marylène Possamaï-Pérez, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, p. 299-619.

À la recherche d'une Antiquité digne de foi, les deux auteurs opposent fiction et histoire, comme l'avait déjà fait Benoît de Sainte-Maure dans *Le Roman de Troie*, quand il avait préféré suivre les récits de Darès et Dictys, témoins oculaires de la guerre, plutôt que de puiser dans les chants d'Homère²². En même temps, la démarche de Chaucer et Caxton place le suicide sous des éclairages changeants qui révèlent combien les réponses à une question aux implications morales et religieuses – dans quelles conditions un tel acte est-il justifié ? – peuvent varier. Les visions antiques et chrétiennes sont difficilement conciliables ; le choc des opinions a pour effet d'interroger les attitudes successives adoptées par la société face à la femme et à la chasteté, vertu que certains pères de l'Église ont particulièrement valorisée. Le suicide de Phyllis, Didon ou Lucrece est-il un geste digne d'admiration ou une expression d'orgueil, voire un acte de folie ? La profonde ambiguïté de la représentation de Lucrece, à la fois héroïque et sensuelle, réalisée par Lucas Cranach l'Ancien vers 1530, se lit comme un condensé des tensions et interrogations que suscite une figure exemplaire qui, entre attirance et rejet, interpelle encore à l'époque moderne²³.

Qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes illustres – Boccace a fait l'inventaire des uns (*De casibus virorum illustrium*) et des autres (*De mulieribus claris*) –, les figures exemplaires sont au cœur de la réception de l'Antiquité à travers les âges. Les contributions de la seconde partie (*Translations politiques*) s'intéressent plus particulièrement à leur récupération en tant que modèles pour la noblesse ou vecteurs d'identité sociale. Au début du XV^e siècle, Jean de Courcy ne se contente pas d'écrire une compilation d'histoire antique (C. Gaullier-Bougassas), il introduit dans son récit des considérations morales, d'ordre général, dans lesquelles ses contemporains pouvaient trouver des échos à leurs préoccupations. Quand il rappelle les faits d'Alexandre le Grand, Jean de Courcy ne s'intéresse pas à la démesure, pourtant souvent dénoncée, du héros macédonien, mais en fait un modèle du bon prince. L'actualisation passe, ici aussi, par un choix et le portrait se construit de manière à permettre au lecteur d'y reconnaître une incarnation de la majesté royale, celle du *rex christianissimus*. La vision d'un pouvoir fort, garant de l'unité du royaume, répond aux anxiétés des Français traumatisés par la folie de Charles VI, la guerre civile et la défaite d'Azincourt (1415) face aux troupes anglaises.

²² Voir Francine Mora-Lebrun, « *Metre en romanz* », p. 228-231.

²³ Voir Philippe Bousquet, « L'Héroïsme féminin au XVII^e siècle entre admiration païenne et représentations chrétiennes », p. 94-99.

À l'histoire antique répond le roman d'antiquité tardif. Un rêve d'harmonie émerge à la lecture d'*Eledus et Serene* (L. Raffalli-Grenat), récit dans lequel les sauvages Amazones finissent par être intégrées à l'ordre chrétien et œuvrer pour la paix en faisant barrage à la folie destructrice des hommes. Elles jouent le rôle de médiatrices, dans lequel Christine de Pizan reconnaît, à la même époque, une fonction essentielle de la femme à travers les âges. Le style archaïsant du roman dit la nostalgie – à la fois littéraire et historique – d'un passé qu'on aimerait voir renaître de ses cendres. Si l'Antiquité (fictive ou non) est un modèle privilégié, c'est que l'âge d'or à venir se conçoit au Moyen Âge comme la restauration d'un état antérieur, un retour à des temps meilleurs. La restauration est la seule réponse possible dans un monde dominé par le sentiment du déclin et une vision eschatologique de l'histoire. L'utopie est un lendemain aux couleurs prestigieuses du passé.

On ne rêve pas seulement d'inscrire le passé dans le présent ou dans un futur proche. Il y a des domaines où le transfert devient réalité, ainsi quand le modèle antique conditionne des comportements sociaux. L'art de la guerre en offre une illustration saisissante : les tactiques des capitaines savoyards (R. Biolzi), qui préfèrent les embuscades aux batailles rangées, s'inspirent largement du *De re militari* de Végèce et témoignent combien le Moyen Âge s'est conçu dans la continuité de l'Antiquité. La transmission des savoirs – on pensera aussi à la médecine – n'est pas le seul domaine à avoir une fonction pragmatique, laquelle se rencontre d'ailleurs aussi bien dans l'écriture que dans les arts visuels. La constitution de saint Ambroise en patron de la ville de Milan (I. Foletti), *alter Christus* et rival de saint Pierre, traduit le prestige de la capitale lombarde qui revendique son indépendance politico-religieuse face à Rome. Les étapes de cette affirmation identitaire se reflètent à travers les réélaborations successives du programme iconographique de la basilique fondée par le saint ; les mosaïques y servent de support à un discours (de propagande) officiel.

La notion de *spolia concettuale* (*dépouille conceptuelle*), qu'Ivan Foletti emprunte à Serena Romano, mériterait de retenir l'attention des spécialistes de la littérature. La démarche, qui consiste à adapter un programme iconographique aux exigences du moment en conservant la mémoire explicite de la version précédente – trop prestigieuse pour être simplement gommée et remplacée – n'est pas l'apanage des arts figuratifs. L'allusion, dès la première rencontre de Panurge et de Pantagruel²⁴, à l'amitié qui liait Énée au fidèle Achates, signale le modèle sous-jacent qui servira à construire la relation entre les deux personnages de Rabelais. À la *spolia concettuale* répond une forme particulière de l'intertextualité –

²⁴ *Pantagruel*, chap. IX.

l'exploitation d'une structure antérieure. On retrouve la démarche dans *Le Quart Livre* où le voyage en mer de Panurge et Pantagruel, partis à la recherche de la Dive Bouteille, se construit sur l'arrière-fond des errances d'Énée après la chute de Troie. Mais l'effet de sens n'est pas le même dans l'espace sacré de la basilique ou sous la plume de Rabelais. À Milan, la présence de l'ancien dans le nouveau sert à transférer l'aura du premier au second ; dans le roman du XVI^e siècle, le traitement comique de l'hypotexte virgilien joue la carte du contraste, indice d'un détournement parodique du modèle. Il ne suffit pas de relever la présence d'une *spolia concettuale*, d'une structure sous-jacente : l'effet de sens dépend de la *métaprogrammation* voulue par l'artiste et/ou ses commanditaires.

L'exemple de Rabelais vient heureusement nous rappeler ce que les distinctions trop rigides entre Moyen Âge et Renaissance ont de problématique. Le passage se fait entre ruptures, retours et continuités, dans un dialogue sans cesse repris avec l'Antiquité : voilà ce dont témoignent les contributions de la troisième partie (*Actualisation : du Moyen Âge à la modernité*), avec un parcours qui nous conduit du XII^e au XVII^e siècle. Autour de 1200, Nicolas de Verdun réalise des œuvres inspirées de bustes antiques (L. Terrier) ; il fait preuve d'une sensibilité esthétique face à la source que l'on rencontre déjà, à l'époque carolingienne, dans le Prudence de Berne (cf. *supra*), puis, au XIV^e siècle, dans les portraits d'empereurs réalisés *all'antica* par Giovanni de Matociis (J. Richards), contemporain de Pétrarque.

Les trois œuvres appartiennent l'une de la renaissance carolingienne, les deux autres respectivement à la renaissance du XII^e siècle et à la Renaissance italienne. Y aurait-il lieu de penser en termes de rupture ?... de postuler qu'à certains moments de l'histoire le traitement réservé à l'Antiquité serait radicalement différent de ce qui se fait dans les périodes qui précèdent immédiatement ? Nous ne le croyons pas, même si un retour « humaniste » aux sources se retrace indéniablement dans les œuvres étudiées ; seulement, les trois époques ont, chacune, produit (aussi) des auteurs ou des artistes dont l'activité témoigne d'une continuité dans la différence...

Tel est le cas, semble-t-il, de François Demoulins de Rochefort qui écrit sous le règne de François I^{er}. Son *Dialogue sur le jeu* se rattache, certes, à l'« humanisme chrétien » (Ch. Bonnet) et les figures antiques qu'il évoque sont autant de miroirs tendus à ses contemporains. Mais sa démarche diffère-t-elle essentiellement de la récupération morale de ces héros ou héroïnes que les clercs médiévaux jugeaient exemplaires ? Sa lecture de Pline en clé chrétienne demande à être située à la fois par rapport à la tradition exégétique du Moyen Âge et à une laïcisation qui prend son essor avec la modernité, quand Socrate (cachant des

richesses morales sous la laideur extérieure du silène) devient l'emblème d'une nouvelle pensée critique, d'Érasme à Guez de Balzac (R. Vulcan). François Demoulin ne nous semble guère participer à ce qui renouvelle, sous la plume de certains écrivains du XVI^e siècle, la manière d'actualiser le passé. Tandis que lui, il écrit dans un but essentiellement didactique, visant un enseignement utile à son public, d'autres écrivains en font l'instrument d'une réflexion personnelle, *ad usum proprium*.

Peut-être le changement le plus important entre Moyen Âge et modernité est-il à chercher dans la *subjectivité* qui s'introduit dans les actualisations de la matière antique. Montaigne affiche ainsi son indépendance intellectuelle et défend ses goûts personnels, quand il évoque sa « familiarité »²⁵ avec Sénèque et Plutarque. Heureux de trouver dans leurs œuvres une « assistance (...) à ma vieillesse », il conçoit la lecture exclusivement sous l'angle d'une *utilitas ad personam*, laquelle justifie que son « livre [soit] massonné purement de leurs despoilles ». L'appropriation des deux auteurs antiques tend ici à l'identification : les voix anciennes se mêlent à la voix moderne, la voix moderne aux voix anciennes dans le chant polyphonique des *Essais*.

Quand il revendique le droit à une lecture subjective, Montaigne affiche une position de liberté que l'artiste médiéval ne saurait s'arroger, bien qu'il s'approprie, lui aussi, le matériau antique dans un geste créateur, à travers lequel il façonne l'œuvre et en rehausse l'éclat aux yeux du lecteur. Seulement, ses choix sont en large mesure conditionnés par la « communauté interprétative »²⁶, à laquelle il appartient et dont, en fin de compte, il se réclame. Le but premier est d'emporter l'adhésion du public : le plaisir que l'œuvre procure, la *delectatio*, est mise au service de l'*utilitas*, suivant une démarche didactique qui témoigne de la fonction sociale de l'art. Sa démarche répond à des attentes morales et esthétiques qui reflètent la mentalité du groupe de référence ; il écrit au nom de convictions partagées (ou à partager), de la *doxa*, plutôt que pour défendre des convictions personnelles. Mais une telle remarque ne s'applique-t-elle pas à bon nombre d'œuvres modernes ?... N'est pas Montaigne qui veut...

Jean-Claude Mühlethaler
Directeur du CEMEP
Université de Lausanne

²⁵ *Essais* II, XXXII.

²⁶ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 137.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- MARIE DE FRANCE, *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2011.
- MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2007.
- RABELAIS François, *Les Cinq Livres*, éd. Jean Céard, Gérard Défaux et Michel Simonin, Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), 1994.

ÉTUDES

- BLANCHARD Joël, « Compilation et légitimation au XV^e siècle », *Poétique*, 74 (1988), p. 139-157.
- BLONDEAU Chrystèle et JACOB Marie (éd.), *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au nord des Alpes entre 1350 et 1520*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011.
- BOUSQUET Philippe, « L'Héroïsme féminin au XVII^e siècle entre admiration païenne et représentations chrétiennes », in *Les Femmes au Grand Siècle. Baroque : musique et littérature. Musique et liturgie*, éd. David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 93-102.
- BURIDANT Claude, « Modèles et remodelages », in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge*, éd. Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011, vol. I (*De la translatio studii à l'étude de la translatio*), p. 93-108.
- CANFORA Luciano, *Le Copiste comme auteur*, trad. Laurent Calvié et Gisèle Cocco, Toulouse, Anacharsis, 2012.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- DUVAL Frédéric, « Quels Passés pour quel Moyen Âge ? », in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge*, éd. Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011, vol. I (*De la translatio studii à l'étude de la translatio*), p. 47-92.
- ESCOLA Marc, *Atelier de théorie littéraire : réécriture, inachèvement, interprétation et possibles textuels*, page mise à jour le 16 août 2008 (<http://www.fabula.org/atelier.php>, consulté le 15 août 2012).
- LEEKER Joachim, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », in *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. Pierre Nobel, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, vol. I, p. 77-98.
- MORA-LEBRUN Francine, « *Metre en romanz* ». *Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2008.
- PANOFSKY Erwin, *La Renaissance et ses avant-couriers dans l'art occidental*, trad. Laure Verron, Paris, Flammarion, 1993.
- POIRION Daniel, « Écriture et réécriture », in *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 457-469.
- POSSAMAÏ-PEREZ Marylène, *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion, 2006.
- QUIGNARD Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- QUINTAVALLE Arturo C. (éd.), *Medioevo : il tempo degli antichi. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*, Milano, Electra, 2006.
- RICARDOU Jean, « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, 77 (1988), p. 3-15.

- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983.
- SEZNEC Jean, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Conclusions. Questions politiques et anthropologiques », in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge*, éd. Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011, vol. I (*De la translatio studii à l'étude de la translatio*), p. 245-261.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, eds Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Imago, 2005, p. 69-84.

I

RÉÉCRITURE ENTRE ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

**MURDERING SELF-MURDER: NEGOTIATING SUICIDE IN MEDIEVAL ENGLISH REWRITING
OF CLASSICAL MYTH AND HISTORY**

Taking as its starting point the well-known disparities between classical and Christian attitudes towards self-killing, this paper presents a select sampling of a variety of ways in which fourteenth and fifteenth-century English writers negotiated the many tales of suicide that informed their knowledge of the classical past, generally refracted through medieval French and Italian authors. The examples of Dido and Phyllis in the writings of Caxton and Chaucer suggest that this negotiation involved ironic and palimpsestic modes of writing, whereas vernacular versions of the (unsuccessful) attempts at self-killing by Alexander the Great in Hay's *Buik of King Alexander the Conquerour*, Lydgate's *Fall of Princes* and Trevisa's *Polychronicon* resort to different modes of cultural translation, some of which are more complex to evaluate than others. Trevisa's shocked response to Higden's story of Aristotle's voluntary death by drowning suggests just how problematic it could be for self-murder to continue to play a key role in perpetuating the "memoria" of the idealized historical and legendary past in a culture which sought to erase those who perpetrated violence against themselves from the memory of the living.

The present paper emerges from an area of overlap between two projects¹: the deployment by medieval poets of a rhetorical trope figuring the lovelorn heroines of Greek and Roman mythology addressing their empty or half-empty beds and the medieval English fortunes and misfortunes of a very different kind of classical hero, Alexander the Great². Since both of them involve the workings of despair: the abandoned heroine who complained to her bed generally went on to commit suicide, and the Macedonian soldier-king – better known for his triumphs than for his defeats – was also reported by classical historiographers to have attempted on at least two occasions to take his own life. In what follows I propose to touch upon questions relating to the cultural translation of suicide, focussing above all on how English writers embedded their suicidal heroes and heroines in their vernacular narratives and on writerly strategies through which self-murder could be murdered - or made harmless - in the process of its accommodation to late medieval Christian courtly culture. The examples I shall be looking at are necessarily a "chosen few", and my choice concomitantly raises questions of gender, just as the classical and early Christian debates on suicide did. I would also like to point out that I shall be using the terms "suicide", "self-murder" and "self-killing" interchangeably, in spite of the critical attention that the philological history of these terms, and especially the word "suicide", has attracted³. I won't be commenting on this philological

¹ See M. Bridges, "Chaucer's Good Women and Their Estranged Bedfellows" for a recent chapter to have emerged from this research.

² The context for my current work on Alexander is provided by the project *Mythalexandre*, directed by Catherine Gaullier-Bougassas and supported by the University of Lille 3, the Agence Nationale de la Recherche and the Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

³ Reputed to have made its first appearance in the English seventeenth century, the word has been located in a twelfth-century Latin text, but there is no evidence that it ever caught on (A. Murray, *Suicide in the Middle Ages*, 1, p. 38-39).

history here, but you will notice in the excerpts quoted that English vernacular writers used a great variety of terms, of which “self-murder” had perhaps the most negative connotations.

This is hardly the place to go into the complex and not uncontroversial history of Christian inheritance of, and progressive distancing from, neoplatonic and other classical approaches to what the Romans called “*mors voluntaria*”, or sometimes “*mors spontana*” (“voluntary death”). It is a history that has been well outlined by other scholars, to whose works I can only refer with gratitude; to me, they seem well summarized by Dagmar Hofmann, of whose *Suizid in der Spätantike* I make generous use. But there are a few points that we must keep in mind in relation to the cultural history of self-killing in the period concerned. One is that, in spite of the textual evidence for a diversity of attitudes in antiquity – ranging from admiration, through tolerance and indifference to disapproval and outright condemnation – the legal history of suicide does not formulate any objection to the practice of putting an end to one’s life until the second century AD. This development in Roman law related to the state’s interest in confiscating the suicide’s goods – an economic consideration which retains its relevance throughout the Middle Ages for historians, but which need not preoccupy us further here⁴. A more important legal development for our purposes led to the prohibition to mourn those who had committed suicide without being motivated by a “*causa iusta*”. Among the justifiable motives for ending one’s life we find “*taedium vitae*” (world weariness itself of course covers a whole spectrum of discontents), “*dolor*”, “*furor*”, “*insania mentis*” and “*pudor aeris alieni*”. In other words, pre-Christian Rome distinguished between legitimate reasons for ending one’s life, and illegitimate ones⁵.

By contrast, canon law would eventually formulate its distinctive general disapproval of suicide and, under the influence of St Augustine, would assimilate the voluntary ending of one’s own life to an unforgivable act of homicide. Of course legislation lagged well behind the theological debate, which had marked Christian thought from early on. To cut a very long story very short, there is general agreement among the authors whom I have read that the Scriptures, which report a handful of suicides, contain no commentary at all (derogatory or otherwise) on the acts of self-killing they evoke – not even in the case of the disciple who betrayed Jesus. It would be for the early Church fathers to develop the implications of these

⁴ Essentially, the state was interested in regulating the confiscation of goods of a suicide still undergoing trial. Where a defendant’s possessions would formerly have been passed on to his family if he committed suicide before a verdict could be reached, the new legislation assimilated suicide to an acknowledgment of guilt, thus procuring the desired economic effect. For medieval developments concerning the property of suicides, see A. Murray, *Suicide in the Middle Ages*, 2, p. 63-85).

⁵ D. Hofmann, *Suizid in der Spätantike*, p. 67.

biblical suicides, and they did so – it seems – impelled by the need to distance themselves from pagan philosophers, like the Stoics, or from those burgeoning varieties of the new religion that would eventually be rejected as heretical⁶. In the wake of the fourth-century Diocletian persecutions and the Donatists' enthusiasm for martyrdom, it became vital to distinguish between suicides and martyrs.

Now this is where gender comes into the equation: although they believed that the Scriptures forbade self-killing, Jerome, Ambrose and John Chrysostom are among the patristic writers said to have expressed their admiration for that deed in the case of virgins, by which they seem to have meant exclusively female virgins whose chastity could not be preserved in any other way. That was before what most historians of suicide refer to as the Augustinian “turn”. Addressing the question of the rape of female Christian captives in Book I, 16-18 of his *De civitate Dei*, Augustine maintained that although the attempt by these women to avoid defilement by committing suicide might elicit compassion, it would be wrong to admire any such act – whether committed subsequent to rape or in order to prevent it. Moreover, as he goes on to argue in connexion with the “highly admired” Lucretia – a key-figure in Roman political mythology – we should distinguish between guilt and pollution: no dishonour attaches to the victim of rape, so long as the will doesn't consent to the deed. Undermining the Roman reading of Lucretia, Augustine offered a reading in which she was declared guilty of murdering her innocent self. His global condemnation of suicide was encapsulated in the famous phrase “qui se ipsum occidit, homicida est⁷”. The point of this preliminary overview is not so much to reaffirm the well-known disparities between classical and Christian attitudes to suicide, but rather to wonder that self-killing would continue to play a key role in perpetuating the “memoria” of the historical and legendary past in spite of the very real double burden of Canon law and Christian ethics, which sought to erase those who perpetrated violence against themselves from the memory of the living. An important essay by J. -C. Schmitt, based on fifty odd case histories teased out of three centuries of French archives, is a breath-taking testimony to this burden⁸. But this paper is not about the real men and women who fell pray to despair; it is about the medieval literary fortunes of classical suicide.

⁶ A. Murray, *Suicide in the Middle Ages*, 2, p. 101.

⁷ Augustine characteristically provided his radical condemnation of all killing – including self-killing - with an escape clause: in war and in justice (as when a state endorses capital punishment) killing may be condoned, and in very exceptional cases even the command to kill oneself may come from God (as with Samson, in Judges 16).

⁸ J.-C. Schmitt, “Le Suicide au Moyen Âge”.

Before the heroines and heroes of the classical past became the subjects of courtly and exemplary literature, one of the most frequent places where their memory was perpetuated was the medieval schoolroom. There is every reason to believe that many a schoolboy was, like the young Augustine, forced to learn the wanderings of Aeneas, forgetful of his own, and – like him – to weep for dead Dido, because she killed herself for love, seeking by the sword a stroke and wound extreme” (*Confessions* I, 13). The suicide of Dido is not here the object of a theological reflexion on the status of self-killing; like the Christian martyr’s emblem, the lover’s relic with which she kills herself in a frenzy of disappointment stands metonymically for her life, love and death as emplotted in the fourth book of the *Aeneid*. But in retrospect Dido’s “oriental” attractions appear to have been as misleading to the young scholar as they had been an obstacle to the epic hero’s progress. Whereas Augustine in his confessional mode could qualify his adolescent grieving over Dido’s grief as “madness”, later authors representing the Carthaginian queen’s self-killing would resort to less explicit modes of distancing themselves from their problematic subject. It is to these modes of murdering self-murder in fourteenth– and fifteenth-century English literature that I now turn.

Dido’s suicide had of course received extensive narrative treatment in English well before Gavin Douglas’s Scots translation of *The Aeneid*, completed in 1513. I will here only be referring very briefly to Geoffrey Chaucer’s story of Dido in the collection that has come to be referred to as the *Legend of Good Women* (written in the 1380’s), and at slightly greater length to the less well-known translation of the French *Livre des Eneydes* by William Caxton, under the title of *Eneydos*, in 1490. They afford two samples from a large corpus of late medieval English works that also enjoy metapoetic status, inasmuch as they demand that their mythologies be read against a body of classical and European pretexts and intertexts. In his prologue to the Scots *Eneados*, Douglas criticized both Chaucer and Caxton, the former for being too sympathetic towards Dido (“For he was evir – God wait – all womanis frend”, 1 Prol. 449), and the latter for having “perverted” the Virgilian story in several ways, not least by having allowed Dido to dominate events⁹:

Me lyst nocht schaw quhou thy story of Dydo
 Be this Caxtoun is haill pervertit so
 That beside quhar he fenys to follow Bocass,
 He rynnys sa fer from Virgill in mony place,
 On sa prolix and tedyus fasson,
 So that the ferd buke of Eneadon,

⁹ This was pointed out by M. Desmond, *Reading Dido*, p. 166.

Twichand the lufe and ded of Dido queyn,
 The twa part of his volume doith conteyn
 That in the text of Virgill, traistis me,
 The twelt part scars contenys, as ʒe may se.

(*Eneados*, 1 Prol. 163-172)

The substance of his critique is that, whereas the story of Dido occupies only one twelfth of Virgil’s poem, Caxton is especially prolix and tedious in allowing her to occupy half of his volume. Indeed, of the 166 printed pages in the (no longer quite-so recent) only modern edition of the prose *Eneydos*, 92 printed pages are concerned with Dido; of these pages, about 40% (36 pages) are concerned with her suicide, or rather suicides, in the plural. For, as you can also tell from Douglas’s objection to Caxton “feigning to follow Boccaccio”, the Middle English *Eneydos* reflects how the Virgilian queen had to compete in the classrooms and in the households of medieval England (and Europe) with other, rival versions of herself. In addition to her more subjectively portrayed, erotic Ovidian counterpart (who eventually merges with the Virgilian Dido in the medieval imaginary), there was yet another Dido, known to us as the faithful and resourceful widow of Boccaccio’s *De Casibus virorum illustrium* – a “historical” Dido ultimately going back to Justin’s third-century epitome of Pompeius Trogus. This Dido also commits suicide, though not as a result of being abandoned by Aeneas – whom she is said not to have known. Instead, her self-sacrifice serves to save her people from political subordination as well as to allow her to preserve her chaste widowhood. By killing herself, rather than remarrying, Dido could be upheld by Boccaccio as exemplary: all libidinous widows who might be tempted to remarry are invited to remember and imitate her “pudicitia” and “castimonia”¹⁰.

We might well ask ourselves whether anything has changed since Roman political mythology praised suicide committed for the good of the republic, or since patristic reflections on the price to be paid for the preservation of chastity and virginity. Part of the answer may lie in the decision by Caxton, closely following the *Livre des Eneydes*, to juxtapose the two versions of Dido’s death. In Guillaume le Roy’s 1483 Lyons edition of the French text, the suicide of Sychaeus’s faithful widow and the suicide of the lovelorn Dido, abandoned by Aeneas, are even illustrated by one and the same woodcut, twice reproduced¹¹. It is a wonderful example of a multi-purpose image, produced under what I imagine were the constraints of early publishing. Both the textual and visual versions of these suicides involve a

¹⁰ G. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, II, p. 10-11.

¹¹ Reproduced by M. Desmond, *Reading Dido*, p. 171.

meticulously planned, quasi-theatrical public staging of what Schmitt and Murray, speaking of medieval case-histories, have called the most private of deaths. The woodcut represents a woman slumped forward over a large sword entering her chest and emerging from her back, witnessed by two men (presumably Carthaginians) and a woman (presumably her sister). Before her lies the plumed helmet of an absent medieval knight, and above and beyond her two bundles of sticks burst into flame over a sword. Both the political and the “romantic” versions of the queen’s suicide involve the deceitful implementation of a funeral pyre whose real purpose is disguised behind a fiction (that the fire is a sacrifice to the Gods). Although this woodcut doesn’t yield an outline of a Virgilian “torum”, the marriage-bed turned funeral-bed is mentioned in Caxton’s second version of Dido’s self-killing for love of Aeneas - in fact, it is a distinctive feature of that version. It seems here to have been elided so that the picture can apply to both suicide episodes. As for the helmet and the sword, they would also seem to fit this second version of her suicide better than they do the political version, inasmuch as they figure medievalizations of the “exuviae” that were contiguous with the beloved’s body¹². They are more difficult to associate with Dido’s deceased husband, who is generally represented as a priest. It is therefore a compromise between the two textual versions of the suicide and like all compromises it proves to be unsettling, since she cannot be killing herself both as chaste widow and as love-crazed victim of her own libido. I used to believe that the relative brevity with which Caxton narrates the “lacrymous” widow’s meticulously planned political self-sacrifice (“& sodaynly all attones she lete her selfe falle vpon the point of the swerde / whiche termyned & ended in that hour hir lyf”¹³) was clearly outweighed by the later rhetorical elaboration of the abandoned lover’s long, final address to the “relics” of her lost love – the bed from which she cannot detach herself and on which she cries and sighs before proffering her last words to Aeneas’s “dispoillynges plaisaunt”:

[...] dydo, alle thus vexed & troubled in her wittes, drewe the swerde out of the shethe for to murder & slee herself. but or euer she wolde doo this, she dide loke vpon the habilimentes/ the bed, & other remenaunt, that by other tymes afore had plaised her soo moche/ & thenne she began somewhat for to lacryme & syghe vpon the bed, wher she put herself, in proferryng her last wordes in this manere: “O right swete dispoillynges plaisaunt, well loued & honoured of me somtyme, aslonge as god & fortune wolde, I beseche you take my sowle, and delyuere her out of thys care, And [...]”(Eneydos, 27, p. 104)

¹² Virgile, *Aeneid*, IV, 651.

¹³ W. Caxton, *Eneydos*, ch. 8, p. 35.

After the word “and”, her address continues for another thirty-five lines of prose. Is this an embarrassed prolixity, or is it a prolix contribution to an aesthetics of pathos? Arguments for the latter are represented by medieval theories that a speech addressed to an inanimate object actually adds pathos to the speaker’s plight; we might also recall early commentaries on the *Aeneid* that cite the last words spoken by Virgil’s Dido as the best possible illustration of this writer’s rhetorical recipe for eliciting sympathy¹⁴. Perhaps Caxton was catering for tastes not unlike those of the young Augustine prior to his conversion, and he may have been addressing an audience that relished the spectacle of Dido as straightforward object of pity and aesthetic pleasure, a blood-covered lady agonizing helplessly before eventually dying, eight pages of prose later, of her self-inflicted wound¹⁵. After all, the prolonged strife between Proserpina and Iris for possession of Dido’s soul is resolved in favour of Iris, who exonerates the unfortunate queen on a number of grounds, including the fact that she must have been deceived into committing suicide. In other words, she is deprived of the burden of agency. It would probably never have occurred to a late medieval audience, delighting in florid flourishes, tautologies, repetitions and variations of all sorts, that duration might turn a protracted scenario of pathos into bathos. Looking for clues that might suggest a limit to writerly empathy, however, one notices all kinds of interesting things going on in those eight pages that it takes Dido’s soul to leave her body. Some of these seem to make a mock of the idea that the lady’s death is any different from that of many a person struggling at the point of death (“as many one doo whan they be atte the poynt of deth”), and give the lie to the notion that this is a sudden death, since the violence of the thrust of the sword is only “meanelly sodayne”. In almost clinical detail we are given to understand that she has missed her mark:

The whiche thynges thus made & sayde, without eny more langage / dydo, full of rage, seased thenne the swerde of eneas, whiche she helde the poynte vpward, & vpon hit dede cast her self, so that the swerde entred within her brest, vnto the bake of her / This lady thenne felle doune to the grownde, sore hurt with a wounde mortall, wherof she lost her speche, labourynge sore harde atte the entree of her dethe so cruell / as many one doo whan they be atte the poynt of deth, that tormente hemsself strongli for the harde distresse that they haue atte the partynge of the spyryte of lyffe fro the bodye, that wyl not leue the membres pryncipall, of whom he is susteyned/ but yf it be by grete violence, atte leste whan the cause is meanelly sodayne, & not all mortyfied attones. all thus was this sorowfull lady founde on the grounde, that coude not ryse, her handes, & her persone alle couered & defyled with blood without mesure [...] (*Eneydos*, 28, p.106)

¹⁴ The commentaries of Servius (*Servii Grammatici*, 1, p. 578) and Macrobius (*Saturnali*, IV, 6, 10) come to mind.

¹⁵ W. Caxton, *Eneydos*, p. 106.

Whether or not we feel, with Douglas, that these prolix and tedious lines are (intentionally or unintentionally) subversive, the effect of annexing two mutually exclusive versions of the causes of Dido's death is surely not without consequences. For it is one thing to come across the juxtaposition of two mutually exclusive narratives in an encyclopedic compendium or in a historical chronicle, and it's quite another to be immersed in a highly rhetorical narrative about the politically motivated, self-sacrifice of a successful virago, only to be told at greater length that instead she may have been a politically irresponsible ruler, a woman scorned so overcome by furious rage that she botches her gesture of despair. Even though Caxton may not have had a subversive bone in him, he nevertheless succeeds in destabilizing the status both of her suicide and of the textual tradition transmitting the gesture for which she is infamously famous.

What may have been an unintended effect of the *Eneydos* (and of the French *Livre des Eneydes*) was assuredly part and parcel of Chaucer's palimpsestic mode of writing in the *Legend of Good Women*, which features a potentially endless series of classical heroines whose cause of suffering and death was prescribed by a fictive God of Love. The framing prologue to this work is essentially a dream-vision in which the narrator and author-figure Geoffrey Chaucer has been condemned to death by Cupid for having dared commit the heresy of writing a story about a woman unfaithful in love – the story of Criseyde's betrayal of Troilus. Through the intercession of the woman accompanying the God of Love, Geoffrey is reprieved on condition that for the rest of his life he perform the penitential task of writing about good and faithful women who were betrayed by the men they loved. In Cupid's theology, which is of course not that of Augustine, these women are all blessed, for “thus muche I wol the telle/Ne shal no trewe lover come in helle”¹⁶. The project of writing a martyrology of women who were victims of their lovers demands the idealization (and aestheticization) of suffering, which sometimes climaxes in self-murder. This (unfinished) tale collection rewrites the famous suicides of Cleopatra Dido, Lucrece, Thisbe, and Phyllis. Now I have just referred to Chaucer's mode of writing as “palimpsestic”, and it is precisely through that mode of overwriting and all but effacing an underlying script that Chaucer negotiates the distance separating him from prescriptive ideologies of various kinds. In the case of the prescribed heroicization of the good women and their self-killings, it is not difficult to unravel the two strands of writing: Dido's loss must, like that of the other good women, reveal how she is “ful of innocence,/ Ful of pite, of trouthe and conscience”¹⁷. Only

¹⁶ G. Chaucer, *Legend of Good Women*, F Prologue, l. 552-53.

¹⁷ G. Chaucer, *ibid.*, l. 1254-55.

the most naive of readers, however, could fail to see that the Carthaginian queen might, after all, be a not-so-good woman, and that Chaucer's handling of the suicide scene, and of the events leading up to it, ultimately negates its potential for pathos.

Let us in turn abandon Dido and take a brief look at Chaucer's rewriting of the legend of Phyllis and Demophon – a legend for which his major source seems to be the second of Ovid's epistles in the *Heroides*, which he may also have known in the early-fourteenth-century translation by Filippo Ceffi. The same Phyllis, whose fate in the *Legend of Good Women* was subordinated to the prescribed glorification of her suffering and suicide, had been evoked a decade or so before, together with other murderous self-slayers like Dido, in the courtly context of one of Chaucer's earliest poems, the *Book of the Duchess*. In this work the Black Knight was told in no uncertain terms by the narrator-dreamer that he would be damned if, like the lovelorn suicides of mythology, he were to murder himself for sorrow:

[Thogh] ye for sorwe mordred yourselve,
Ye sholde be dampned in this cas
By as good right as Medea was,
That slough hir children for Jasoun;
And Phyllis also for Demophoun
Heng hirsself, so weylaway!
[...] Another rage
Had Dydo, the queen eke of Cartage,
That slough hirsself, for Eneas
Was fals: which a fool she was!

(*Book of the Duchess*, l. 724-34).

In less theological but more misogynistic terms than this catalogue of self-murdering, deceived lovers destined for hell, Boccaccio had singled out Phyllis as one of three reprehensible examples of that irascible animal (“animal[...]iracundum”¹⁸) that is woman. Like Arachne and Amata, Phyllis is represented as a “suspendia”, that is, as one who hanged herself. Hanging, incidentally, was considered the most shameful form of death both in the classical tradition and for Christians, who associated it with Judas. But the story of Phyllis in the *Legend of Good Women* doesn't need to be read against the backdrop of its fourteenth-century condemnations, or indeed of earlier medieval allegorizations in which she stood for “amor stultus”, since Chaucer makes it clear enough that this saint, canonized by the God of

¹⁸ These female “suspendia” who killed themselves for love are also accused by Boccaccio of being impatient and prone to despair (*De casibus virorum illustrium*, 18, p. 96).

love, lived and loved as foolishly as she died. Among the foolish acts this queen shares with some of her fellow-martyrs, including Dido, we note her sexual welcoming of a lover from overseas – a stranger is always a danger. Demophon is not only an Athenian foreigner but also the son of the betrayer of Ariadne, whose abandonment on the seashore by Theseus had been the object of an earlier legend full of pathos and bathos. Tongue in cheek, the narrator implies that Phyllis should have known – as did the men that knew him well¹⁹ – that a propensity for betrayal is genealogically transmitted from father to son, as are facial characteristics and stature²⁰; the analogies between Theseus and Demophon are developed over an astonishing twenty-six lines of verse, whereas Chaucer “passe[s] shortly” over the actual plot of seduction and abandonment (fourteen lines). Complying with his imposed penitential task, the narrator goes through the motions of condemning both father and son to hell: “For false in love was he, right as his syre./ The devil sette here soules bothe afire!”²¹. But he has actually focussed on the not-so-diabolical Demophon for over half of the legend of this saint of Cupid, whose perspective he doesn’t adopt until well into the second part of the narrative; this deals almost exclusively with her letter “which was right long and therto large. But here and ther in rym I have it layd, / Ther as me thoughte that she wel hath sayd”²². In other words, the narrator confesses that he is not exactly happy at the thought of reporting her prolix prose, which he therefore chooses selectively to rewrite and versify.

Among the passages in the Ovidian epistle that this Chaucer has selectively rewritten is the Latin Phyllis’s careful consideration of all the options for killing herself that are open to her:

Hinc mihi suppositas inmittere corpus in undas
 Mens fuit; et, quoniam fallere pergis, erit.
 Ad tua me fluctus proiectam litora portent,
 Occurramque oculis intumulata tuis!
 Duritia ferrum ut superes adamantaque teque,
 “Non tibi sic,” dices, “Phylli, sequendus eram!”
 Saepe venenorum sitis est mihi; saepe cruenta
 Traiectam gladio morte perire iuvat.
 Colla quoque, infidis quia se nectenda lacertis

¹⁹ G. Chaucer, *Legend of Good Women*, l. 2441.

²⁰ G. Chaucer, *ibid.*, l. 2446-47.

²¹ G. Chaucer, *ibid.*, l. 2492-93.

²² G. Chaucer, *ibid.*, l. 2515-17.

Praebuerunt, laqueis inplicuisse iuvat.
 Stat nece matura tenerum pensare pudorem.
 In necis electu parva futura mora est.

(*Heroides* 2, 133-145)²³

Death by drowning, by poisoning, piercing with a sword and by hanging are the scenarios that she entertains, but there is no suggestion that any one mode of death is more appropriate or attractive to her than any other, beyond the hope that it will effect some kind of revenge on Demophon should he come across her unburied corpse cast upon the sea-shore. Chaucer retains her wishful and not very realistic thinking about this possibility – even though he has already told us some seventy lines earlier, well before he refers to her letter, that she chose to die in the manner least susceptible to idealization, by the rope²⁴. As we see from the narrator’s two evocations of her suicide (as opposed to her own self-pitying musings on the subject) they are perfunctory indeed, and his commiseration with Phyllis’s act of despair is limited to a terse and ambivalent “allas” – probably the most abused word in the whole of the tale collection: “Allas! that as the stories us recorde/she was hire owene deth right with a corde”²⁵, and, some seventy lines later, “She for dispeyr fordide hyreself, allas!”²⁶. As if these clues did not point in the direction of an unreliable narrator, whose tale cannot be read at face value, Chaucer ends Phyllis’s legend with an explicit address to female readers, warning them to trust “no man but me”²⁷. There can surely be no good reason to trust a narrator who has so extensively undermined the avowed purpose of his mission and so ironically distanced himself from the old authors whose stories of pitiable suicides he rewrote.

There are of course less subtle ways for authors to distance themselves from undesirable features of their source materials and the oldest Greek romance about Alexander the Great, also known as “Pseudo-Callisthenes”, could serve to demonstrate the most straightforward method of all. In the words of Corinne Jouanno, “Pour mieux glorifier son héros, [le Pseudo-Callisthène] pratique [...] de façon très systématique, l’omission stratégique, supprimant

²³ To throw myself hence into the waves beneath has been my mind; and, since you still pursue your faithless course, so shall it be. Let the waves bear me away, and cast me up on your shores, and let me meet your eyes untombed! Though in hardness you be more than steel, than adamant, than your very self, you shall say: “Not so, Phyllis, should I have been followed by thee!” Oft do I long for poison; oft with the sword would I gladly pierce my heart and pour forth my blood in death. My neck, too, because once offered to the embrace of your false arms, I could gladly ensnare in the noose. My heart is fixed to die before my time, and thus make amends to tender purity. In the choosing of my death there shall be but small delay (trans. Showerman, p. 31).

²⁴ Some fifteenth-century French illuminations of the *Heroides* clearly aestheticized the female suicide dangling from a rope strung across her white neck in the manner of a choker lace, as fashionable as the rest of her clothing. This is all the more surprising when we think of the special shame that attached to hanging.

²⁵ G. Chaucer, *Legend of Good Women*, l. 2484-85.

²⁶ G. Chaucer, *ibid.*, l. 2557.

²⁷ G. Chaucer, *ibid.*, l. 2561.

purement et simplement les affaires les plus compromettantes du règne d'Alexandre"²⁸. One such suppressed "compromising affair" involved a combination of anger and despair - those two characteristics that had led Dido and Phyllis to end their lives, providing spectacles of pathos and voyeuristic pleasure when associated with the abandoned woman, but characteristics that were hardly attractive in an idealized male ruler. The episode I am thinking of, which was to persist throughout the historiographical tradition, involves Alexander in a drunken rage murdering his oldest friend, Clitus – old in both senses of the term – only to collapse in despair upon realizing what he has just done and to turn the murder weapon upon himself. The second-century historian Arrian, citing some of the sources to which the Greek romance presumably had access, gives us a detailed and not unbiased description of the drunken brawl between the two friends, before going on to praise the Macedonian king's despair and to suggest that taking his own life was the proper response to the situation:

I myself strongly blame Cleitus for his insulting behaviour towards his king; Alexander I pity for this mishap, since he showed himself therein the slave of two vices, by neither of which any self-respecting man should be overcome, namely, passion and drunkenness. But for the sequel I commend Alexander, in that he immediately perceived that he had done a foul deed. Some say that Alexander leaned the pike against the wall, intending to fall upon it himself, as no longer worthy to live when he had slain a friend through drunkenness. (*Anabasis*, IV, 9, p. 365)

The vices of anger and drunkenness are minimized by Arrian's foregrounding of Clitus's provocation and by the designation of Alexander's response as worthy of praise.

Early historiographers less favourable towards Alexander – like the third-century Justin and the early fifth-century Orosius – either reported the murder alone (without the scene of remorse) or they wrote of both his anger and despair in terms of the tendency to emotional instability and excess. None of the romances in the English vernacular, although they are less idealizing than their French counterparts, includes this episode. This is hardly surprising in view of their dependence on the Latin tradition going back to Pseudo-Callisthenes. But the mid fourteenth-century English historiographer Ranulph Higden, author and compiler of the universal history known as the *Polychronicon*, does include the murder of Clitus in the section of his work devoted to the Life of Alexander²⁹ as does his translator, John Trevisa, writing for Lord Berkeley in the thirteen eighties. Citing as his source John of Salisbury's *Policraticus*,

²⁸ C. Jouanno, *Histoire merveilleuse du roi Alexandre maître du monde*, p. 10.

²⁹ R. Higden, *Polychronicon*, III, 27-30, p. 392-478.

Higden – like his English translator – does not comment on either Alexander’s anger (“woodnes”) or his despair (“doel and sorwe”). Both writers are, however, particularly eloquent when it comes to representing the hero’s remorse, his tears, his embrace of the dead friend’s corpse, and his extraction of the weapon which he directs towards himself:

In a day at a feste [...] Alisaundre gan to boste and make him self more worpy þan his fader, and a greet deel of hem þat were at þe feste hilde up þe kynges oyl. But Clitus, an olde man and a wise man, truste in þe kynges frendeschepe, and preisede þe fader; and anon Alisaundre slowȝ hym for þat preysynge. But afterward whanne þe kynges woodnes was icosed he bepouȝt hym of þe persone þat was i-slawe, of þe cause of þe deth, and of the feste tyme, and made so grete doel and sorwe þat he desired forto die. Þe teeres brak out of his eȝen and he weep ful sore. Þanne he byclipped þe deed body, and gropeþ the woundes, and draweþ out þe schaft, and profreþ to stike hym self þerwiþ; for þis Clitus his suster was Alisaundre his norise. Þis sorwe durede foure daies, and oon Calistenes, Alisaundre scolefere under Aristotil, aleyde þis sorwe, unneþe wiþ grete besynesse. (*Polychronicon*, III, 28, vol. 3, p. 447-449)

Trevisa, who frequently comments on his Latin source text when he disagrees with it, here remains tantalizingly silent, offering no clues as to whether the spectacle of Alexander groping around and embracing the corpse of his friend was perceived as a moving one, or whether it merely demonstrated that the king was less than manly.

At the beginning of the fifteenth century, the episode of Alexander’s murder of Clitus leaves the historians’ library and makes its way to court. It is included in a long stanzaic poem addressed to and commissioned by the aspiring humanist Humphrey Duke of Gloucester, who was regent during the minority of Henry VI. John Lydgate’s representation of Alexander in his *Fall of Princes* – a 1430’s translation and elaboration of Laurent de Premierfait’s French translation of Boccaccio’s Latin *De Casibus* – is a devastating one. Although Lydgate’s book is addressed to a prince, Alexander is far from being the epitome of wisdom that he is in the political tradition of the “speculum principis” and in the philosophical tradition of *The Dicts and Sayings*. Expanding on Boccaccio’s and Laurent’s negative portrayal of this tyrant not to be imitated, but to be abhorred, Lydgate adds to his source’s tale of the murder and mutilation of the philosopher Callisthenes the episode of Alexander’s “anger and false hatred” towards the “gentle knight” Clitus, “famous in arms and chivalry”³⁰. He also inverts the order of their respective murders in the historiographical tradition, since the historians’ Callisthenes had prevented Alexander from killing himself after his killing of Clitus, as we have just seen in

³⁰ J. Lydgate, *Fall of Princes*, 4, p. 511.

the quotation from that episode in the *Polychronicon*. In the *De casibus* and its vernacular versions, it is not Alexander whose Fall is narrated, even though elsewhere he is so often the victim of fortune's wheel³¹. He is rather the cause of the pitiable fall of his friends. Lydgate does not follow up his murder of the noble knight Clitus by representing him turning his violence towards himself; there is no sense of loss or despair. This prince is volatile, "double of his corage"³², "freendli"³³ yet "furious & cruell"³⁴, "no god nor reasonable man"³⁵, a raving tyrant, embodying the principle of mutability and hence unworthy to be immortalized³⁶. The failure to mention Alexander's intended self-murder is not here censorship of an act likely to detract from the hero's status, as it had been in the early Greek romance with which we began; it is the exact reverse. In suppressing the hero's "dolor", Lydgate has passed over an opportunity for mitigating his "ira", and the late medieval author's murdering of self-murder by omission serves to accuse.

The occasion on which Alexander was most often associated with attempted self-murder was during the agony leading up to his death, for which vernacular English writers only seem to have known one cause, poison. Some of those writers, especially the historiographers, perpetuated the idea that his physical pain was so unbearable that he cried out for a sharp object with which to stab himself:

among greet service of mete and drynke, Alisaundre was i-poysoned, and grente as he were i-stiked wiþ a knyf þoruþ þe body, and dradde þe handelynge of manis hond as sore as harde woundes, and axede a tool to slee hymself in remedie of sorwe. (Trevisa, *Polychronicon*, III, 30, vol. 4, p. 11)

Putting an end to this kind of "sorrow" with a sword or other weapon may have been a "causa iusta" for suicide among the Romans, but it was surely more problematic when associated with the medieval image of a warrior king who could not be conquered on a battlefield. Other Middle English rewritings of the dying Alexander's attempted self-murder go back to a different version, inherited from various Latin rewritings of the Greek romance: there we witness the odd nocturnal spectacle of the agonizing king creeping on all fours towards the river Euphrates, where he intends to vanish into his watery grave, unseen. In this version, his more or less explicitly expressed motive for wanting to drown is that he wishes to perpetuate the myth of his immortality: no dead body, no human being.

³¹ Most famously in Chaucer's "Monk's Tale".

³² J. Lydgate, *Fall of Princes*, 4, l. 1409.

³³ J. Lydgate, *ibid.*, l. 1405.

³⁴ J. Lydgate, *ibid.*, l. 1401.

³⁵ J. Lydgate, *ibid.*, l. 1400.

³⁶ Callisthenes's fatal quarrel with Alexander arose out of the king's pretensions to divinity.

This was an extraordinarily difficult configuration for a medieval writer to negotiate. It took all the skill of the Scotsman Sir Gilbert Hay, writing towards the middle of the fifteenth-century, to integrate and “enhance” this episode in his decasyllabic *Biik of King Alexander the Conquerour*, in which the hero is consistently portrayed as an exemplary ruler. Hay’s handling of the “suicide” episode - which extends to over five hundred lines - is interesting for the way he attributes altruistic motives to Alexander for wishing to rid himself of his body as corpse (he doesn’t want his followers and friends to grieve for him) as it is remarkable for the role played by Alexander’s wife Roxane. Whereas in the early Greek romance she is said to have frustrated Alexander’s attempts to perform a “deed of great audacity” and is reprimanded by him for detracting from his “glory”³⁷, and while most medieval versions of this scene represent her misogynistically as dragging Alexander back to his bed so that he can write his last will and testament in favour of herself and her unborn son, Gilbert Hay makes Roxane persuade Alexander that suicide is not a good way for an exemplary king to die: “Are you not king and emperor/ Who never yet had lack or dishonour?/ And if you slay yourself: what will people say?/ The honour that you won is quite away”³⁸. In a scene that is marked by a great deal of kissing and swooning, a repentant Alexander writes his testament of his own free will, and, although he remains a pagan, his death is as exemplary as that prescribed by the late medieval *Ars bene moriendi*.

Hay’s work is also remarkable for the key role played in it by Aristotle, not just in the education of Alexander, but also in counselling the adult Alexander, who never fails to follow that philosopher’s advice. Most medieval writers tackling the Life of Alexander foreground Aristotle to a greater or lesser degree, occasionally indulging in some wishful thinking about the ruler ruled by his wise counsellor or cleric – the man who does, among other things, the writing. I would like to conclude this sampling of medieval rewriting of classical suicide by looking very briefly at a curious tradition according to which Aristotle himself was a self-murderer – a tradition that is at odds with what we know about the philosopher’s views to the effect that suicide is a crime against the state³⁹.

There are actually no less than four different traditions concerning his death. Diogenes Laertius, in his third-century *Lives of the Philosophers*, was the chief channel through which

³⁷ These are the words of R. Stoneman’s English version of *The Greek Alexander Romance*, p. 151-52.

³⁸ Lines 18201-04 (my translation). See also G. V. Bunt, “A Wife There Was for Alexander the Great”, p. 45-46.

³⁹ As expressed, for instance, in Book 5 of the *Nichomean Ethics*.

two of these traditions were transmitted⁴⁰. Firstly, and most unspectacularly, Diogenes asserts that he may have died of natural causes, or secondly, that – like Socrates – he may have poisoned himself by drinking aconite of his free will, in order to avoid being persecuted for impiety. This Socratic suicide of Aristotle was of course most satisfactory from the perspective of a culture that affirmed the principle of “*exitus illustrium virorum*”, according to which the qualities of a man were reflected in his manner of dying. But it is two other traditions relating to Aristotle’s manner of dying that we find in the Middle English *Polychronicon*, in the section devoted to the lives of the Greek philosophers that precedes the chapters on Philip and Alexander. Ranulph Higden is sometimes frankly hostile towards the philosopher: we are told for instance that his writings are abstruse because he didn’t want to share his knowledge – a fact that seemed corroborated by his decision to have his books buried with him. Referring to the authority of the Church Father Gregory Nazianzen, Higden reports a manner of death verging on the farcical. In the English words of Trevisa:

[Gregory] seiþ þat in Grees at a place þat hatte þe blake brugge the see ebbep and flowep as it were at ones in þe same place, and Aristotil come and wolde knowe þe cause why, and byhelde it, and toke hede longe tyme; and for he myȝte not fynde þe cause why, for greet indignacioun he spak to the water, and seide, “For I may nouȝte take þe þou schalt take me”; and so he fel in to þe water and dreynt hym self. (*Polychronicon*, III, 24, p. 369-71)

The English translator clearly has problems with his author’s representation of the curious philosopher peering over the bridge to try to elucidate the causes of the mysterious contrary motions of the tides of the Euripos, until in frustrated anger over his professed ignorance he shouts at the object that escapes him before flinging himself into the foaming brine. It is an episode I myself rather like for the analogies it presents with Dido fatally flinging herself on the objects that represent the lover who has escaped her, after having addressed them - that is him - words of blame. But back to Trevisa: “It is wonder that Gregorius Nauȝanȝenus telleth so made a ungoodly tale of so worthy a prince of filosofres as Aristotil was”⁴¹. Signalling his intervention by inscribing his name in the text, Trevisa not only voices his astonishment but tells us a “better” story of Aristotle’s death, one in which he dies in full view of his

⁴⁰ For a summary of these traditions, see M. G. Sollenberger, “The Lives of the Peripatetics”, p. 3846. Also useful is I. Düring’s, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, p. 346-347, which “documents” the birth of the tradition of Aristotle’s suicide as a Hellenistic fiction. Finally, I am grateful to Stefan Rebenich, whose expert translations of Düring’s Greek quotations suggest that Gregory Nazianzen, Justin Martyr and Procopius do not unequivocally evoke suicide.

⁴¹ Trevisa, *Polychronicon*, III, 24, p. 371.

scholars, sniffing at an apple, while teaching them how they might enjoy eternal life with God:

Why telleþ he nouȝt how it is i-write in þe booke of þe appel how Aristotel deyde and hyld an appel in his hond and hadde comfort of þe smyl, and tauȝte his scoleres how þey schulde lyve and come to God, and be wiþ God wiþ outen ende. And at þe laste his hond gan to quake, and þe appel fil down of his hond, and his face wax al wan, and so Aristotil ȝelde up þe goost and deyde. (*Polychronicon*, III, 24, p. 371)

Trevisa seems outraged at the idea that Gregory was withholding his knowledge of this more suitable version of the philosopher's death, a version that enjoyed great popularity in the late Middle Ages; it surfaced as the *Liber de Pomo* some time in thirteenth-century Sicily, in the form of a translation from Hebrew (commissioned or written) by Manfred, son of Frederic II Hohenstaufen, who coincidentally is said to have killed himself by throwing himself in the fray of battle⁴². Of course Trevisa's disapproval of the idea that the angry philosopher jumped to his death from the bridge may not so much be related to self-killing as to the portrayal of the consequences of frustrated intellectual inquiry.

Be that as it may, the need to improve by accretion, and not by suppression, the story of the death of a prestigious philosopher at a time when the learned could be considered princes, and princes began to aspire to be men of learning, will have to conclude this select sampling of a variety of ways in which medieval English authors negotiated the many tales of suicide that informed their knowledge of the classical past. The selection, and our reflections on their ability to perpetuate the imagined workings of despair in a culture that had put an end to the prestige of "voluntary death", clearly need to be extended beyond the boundaries of this paper. Encouraged by the knowledge that I am not alone in wanting to do so, and that cultural historians are undertaking some fine research in this field, which is also a minefield, I look forward to doing just that.

Margaret BRIDGES
Université de Berne

⁴² See A. Murray, *Suicide in the Middle Ages*, 1, p.67.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY TEXTS

- ARRIAN, *Anabasis Alexandri, Books I-IV*, trans. Edgar I. Robson, Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- BOCCACCIO Giovanni, “De Casibus Virorum Illustrium”, in *Tutte le Opere*, ed. Vittore Branca, Milano, 1983 (vol. 9).
- CAXTON William, *Eneydos*, eds Matthew T. Culley and Frederick J. Furnivall, London, Oxford University Press, 1890.
- CHAUCER Geoffrey, *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. Fred N. Robinson, London, Oxford University Press, 1966.
- DOUGLAS Gavin, *Virgil’s Aeneid Translated into Scottish Verse by Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld*, ed. David Coldwell, Edinburgh, Blackwood, 1957-64, 4 vols.
- HAY Gilbert, *The Buik of King Alexander the Conquerour*, ed. John Cartwright, Edinburgh, 1990 (vol. 3).
- HIGDEN Ranulph, *Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis : Together with the English Translations of John of Trevisa and of an Unknown Writer of the Fifteenth Century*, eds. Churchill Babington and Joseph R. Lumby, London, 1865-86, 9 vols.
- JOUANNO Corinne, see PSEUDO-CALLISTHENES
- Liber de Pomo / Buch vom Apfel*, ed. and trans. Elsbeth Acampora-Michel, Frankfurt, Klostermann, 2001.
- LYDGATE John, *The Fall of Princes*, ed. Hardy Bergen, London, Oxford University Press, 1924 (vol. 2, Books 3-4).
- MACROBIUS, *I Saturnali*, ed. Nino Marinone, Torino, UTET, 1967.
- OVID, *Heroides and Amores*, trans. Grant Showerman, London, Heinemann, 1931.
- [PSEUDO-CALLISTHENES], *The Greek Alexander Romance*, trans. Richard Stoneman, Harmondsworth, Penguin, 1991.
- *Histoire merveilleuse du roi Alexandre maître du monde*, trans. Corinne Jouanno, Paris, Anacharsis, 2009.
- SERVIUS, *Servii Grammatici qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, eds Georg Thilo and Hermann Hagen, Hildesheim, Georg Olms, 1961 (vol. 1, *Aeneidos*, libr. 1-5).
- TREVISA John, see HIGDEN.

CRITICISM

- BRIDGES Margaret, “Chaucer’s Good Women and Their Estranged Bedfellows: Adryane, Dido and Alceste”, in *Mythes à la cour, mythes pour la cour*, eds. Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler, Jean-Yves Tilliette and Barbara Wahlen, Genève, Droz, 2010, p. 83-104.
- BUNT Gerrit H. V, “A Wife There Was for Alexander the Great”, in *A Wyf Ther Was: Essays in Honour of Paule Mertens-Fonck*, ed. Juliette Dor, Liège, Dépt. d’Anglais de l’Université de Liège, 1992, p. 41-48.
- DESMOND Marilynn, *Reading Dido: Gender, Textuality and the Medieval Aeneid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

- DÜRING Ingemar, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Goeteborg, Universitet Goeteborg, 1957.
- HOFMANN Dagmar, *Suizid in der Spätantike*, Stuttgart, Franz Steiner, 2007.
- MURRAY Alexander, *Suicide in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, vol.1 (1998), vol. 2 (2000).
- SCHMITT Jean-Claude, « Le Suicide au Moyen Âge », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 31 (1976), p. 3-28.
- SOLLENBERGER Michael G., “The Lives of the Peripatetics: An Analysis of the Contents and Structure of Diogenes Laertius’ *Vitae philosophorum* Book 5”, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung, Teil II, Principat*, ed. Wolfgang Haase, Berlin, 1992 (vol. 36. 6), p. 3793-3879.

**REPRISE ET RÉINVENTION DES MANUSCRITS ANTIQUES À L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE :
L'EXEMPLE DU PRUDENCE DE LA BURGERBIBLIOTHEK DE BERNE (CODEX 264).**

Le manuscrit de Prudence de Berne (Burgerbibliothek, *Codex 264*, c. 900) permet, par la particularité de son décor, d'interroger de façon enrichissante le rapport entre un manuscrit carolingien et son modèle antique. Les trois cycles figuratifs du *codex* remplissent des fonctions distinctes. Le premier, illustrant *La Psychomachie*, reste très fidèle à un modèle antique, transférant ainsi l'aura et l'autorité de l'original à la copie, tout en réactualisant la forme pour un public carolingien. Visuellement très différents, les deux autres cycles sont hagiographiques et constituent des ajouts spécifiques à ce manuscrit. L'image, intimement liée au texte, y permet surtout l'authentification des événements eux-mêmes. La forme des illustrations dépendrait donc de leur origine et de leur fonction, pouvant ainsi différer au sein d'un même manuscrit sans contradiction. La copie, loin d'être péjorative, permet de perpétuer le texte antique et ses illustrations et constitue même, comme la signature du *pictor* semble l'indiquer, un acte de foi.

La problématique de la copie est bien connue des historiens de l'art, en particulier des spécialistes de l'époque médiévale : pour cette période, elle implique en effet des enjeux très différents de notre valorisation contemporaine de la nouveauté et de l'individualité. À cette époque, qui précède l'impression et les modes de reproduction mécaniques sophistiqués permettant de restituer un produit à l'identique, il va sans dire qu'une copie est toujours une réinterprétation. Elle peut dès lors adopter des formes et des objectifs très différents selon les contextes. Le manuscrit de Prudence de Berne (appelé *Bernensis*) permet, par la particularité de son décor, de questionner de façon enrichissante le rapport à l'Antique et la notion de copie, dont l'acception est double, étant donné qu'elle signifie à la fois un processus et son résultat. Ce manuscrit est un représentant éminent de ce que l'on a appelé la *renovatio* carolingienne, laquelle tenait en haute considération non seulement les productions grecques et romaines païennes, mais aussi celles des premiers temps de l'ère chrétienne, celle que nous considérons aujourd'hui comme époque paléochrétienne. Cette estime a conduit à de nombreuses copies, reprises et réinventions de ces œuvres, considérées indifféremment comme antiques.

La plupart des copies des poèmes de Prudence, auteur espagnol du IV^e siècle, ne sont pas illustrées et celles qui le sont, présentent des illustrations simples, à l'encre et sans couleurs. Ce type d'illustration convient parfaitement aux écrits antiques, qui sont en effet copiés d'abord pour permettre aux contemporains de les lire et d'enrichir ainsi leur connaissance et leur foi¹. Or, le cas du *Bernensis* est très éloigné de ces modestes exemplaires : il est en effet agrémenté de nombreuses illustrations décoratives, ainsi que des cycles figuratifs, utilisant

¹ R. Kahsnitz, « Frühottonische Buchmalerei », p. 225.

largement la pourpre, l'or et l'argent². Le cycle le plus célèbre est le poème de *La Psychomachie*, qui raconte le combat des Vices et des Vertus. Il est illustré sur la quasi totalité des pages conservées, en 36 images réparties sur 23 pages. Le manuscrit contient également deux cycles hagiographiques illustrés, celui de saint Romanus et celui de saint Cassianus. L'ensemble des illustrations est très probablement contemporain³. Un exemplaire d'un tel luxe doit avoir eu une autre fonction que la simple lecture en bibliothèque par des moines. L'ajout d'autres illustrations au *codex* confirme que cet objet a dû avoir à la fois un commanditaire et un destinataire de haut rang, et qu'il a certainement servi de don ou de cadeau entre personnalités ou institutions de premier plan⁴. Même si la datation et la localisation précises du *codex* font toujours débat, nous pouvons nous contenter de dire ici que le *codex* a été réalisé autour de 900 dans la région du lac de Constance⁵.

Les trois cycles figuratifs du *Bernensis* dégagent des impressions visuelles très différentes, tant au niveau du trait que des coloris. Les illustrations de *La Psychomachie*, dynamiques et expressives (fig. 1 & 2), contrastent avec les images plus sobres et discrètes du cycle de Romanus (fig. 4). Les quelques images qui illustrent le martyre de saint Cassianus se distinguent par leurs rehauts soulignant le tracé, sans traitement en surface (fig. 5 & 6). Ce sont très certainement des mains distinctes qui sont responsables de leur réalisation, mais leur différence peut aussi s'expliquer par des fonctions spécifiques qui divergent d'un cycle à l'autre. Cette pluralité de l'usage de l'héritage dans un même objet rend le Prudence de Berne particulièrement intéressant pour l'étude de l'actualisation du passé et de la notion de copie.

² Les principales études de ce manuscrit restent : R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften* ; H. Woodruff, « The Illustrated Manuscripts of Prudentius », p. 33-79 ; O. Homburger, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften* ; E. J. Beer, « Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264 », p. 15-70. Il a également été l'objet de mon mémoire de maîtrise : S. Utz, *La Parole en images : étude des cycles illustrés du Prudence de Berne (Burgerbibliothek, Codex 264)*.

³ R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, p. 82, avance le contraire, et plusieurs chercheurs le suivent dans cette option, mais les arguments développés par O. Homburger, *op. cit.*, p. 137 et 156-157, nous semblent convaincants. En revanche, la preuve voulue par C. Eggenberger, « Zur Farbe im Berner-Prudentius: ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge », p. 3-8, n'est malheureusement pas valable. Pour une discussion plus détaillée de cette question, voir S. Utz, *op. cit.*, p. 81-84. Pour des illustrations supplémentaires de ces cycles voir en particulier, E. Beer, *op. cit.* ; O. Homburger, *op. cit.* ; R. Stettiner, *op. cit.* et J. Reidemeister, *Superbia und Narziß. Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften*.

⁴ R. Kahsnitz, « Frühottonische Buchmalerei », p. 225-226. Sur le mode de production des manuscrits durant le Haut Moyen Âge, voir notamment : J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work* ; C. De Hamel, *Scribes and Illuminators* ; P. Gehin (dir.), *Lire le manuscrit médiéval* ; L. Nees, « On Carolingian Book Painters: The Ottoboni Gospels and Its Transfiguration Master », p. 209-239.

⁵ Les principaux chercheurs qui se sont exprimés sur la question sont (dans l'ordre chronologique) : R. Stettiner, *op. cit.*, p. 87-94 ; H. Woodruff, *op. cit.*, p. 44 ; O. Homburger, *op. cit.*, p. 139-158 ; E. Beer, *op. cit.*, p. 27-38 et 48-56 ; B. Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des 9. Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, p. 120 ; H. Hoffmann, « Bernhard Bischoff und die Paläographie des 9. Jahrhunderts », p. 578-580 ; R. Kahsnitz, *op. cit.*, vol. II, cat. IV, p. 225-226 ; A. Von Euw, « St. Gallen und Reichenau im 9. und 10. Jh : Übergänge zu einer neuen Kunst », p. 155-168 ; E. Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, vol. 2, p. 212 ; A. Von Euw, *Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, p. 284-294. Pour des reproductions des manuscrits de Saint-Gall, voir A. Von Euw, *ibid.*, et le site internet e-codices comportant plus de 600 manuscrits numérisés, dont plus de 380 de la Stiftsbibliothek de Saint-Gall : www.e-codices.unifr.ch.

LA PSYCHOMACHIE : AUTHENTIFICATION DU TEXTE ANTIQUE

Entre la fin du IX^e et celle du XII^e siècle, l'intérêt pour les poèmes de Prudence est marqué : une vingtaine d'exemplaires comprenant une *Psychomachie* illustrée sont encore conservés, et la grande majorité date du X^e siècle⁶. Ces *codices* ont en commun de nombreux aspects iconographiques mais aussi stylistiques. Les illustrations de *La Psychomachie* que l'on trouve dans le *Bernensis* figurent parmi les plus anciennes et les plus riches conservées. Deux études importantes, de Richard Stettiner et Helen Woodruff, ont tenté de montrer autour de 1900 les liens entre les différentes copies, selon un principe généalogique dérivé de la philologie, et dans le but de définir les spécificités d'un archétype commun⁷. Bien qu'aucune copie du IV^e siècle ne soit conservée, ce modèle a dû exister, étant donné la proximité des illustrations conservées avec des représentations antiques et tardo-antiques. Certaines illustrations du manuscrit bernois frappent par la force de leur mouvement et la qualité plastique des figures : la comparaison entre la *Superbia* sur son cheval du *Bernensis* (*Codex* 264, p. 83) et l'ivoire Barberini est particulièrement éloquente⁸, tout comme la posture en *contrapposto* de la figure allégorique de la Foi, les mains croisées sur le torse, les plis animés du vêtement retombant sur le ventre et moulant ses membres, perchée sur le corps vaincu de la personnification du culte païen (*Cultura Deorum*), dont le modelé, le drapé et la plasticité renvoient à une conception du corps antique (*Codex* 264, p. 70, fig. 1)⁹. Bien que le modèle des premiers siècles chrétiens ait disparu, ces exemples laissent supposer une grande proximité avec celui-ci, qu'il ait été copié directement ou indirectement.

Cette volonté de suivre fidèlement un modèle peut aussi être constatée par le biais de certaines erreurs d'interprétation du copiste carolingien du *Bernensis* : par exemple, l'aile droite des anges apparaissant à Sarah et à Abraham dans la préface devait à l'origine disparaître derrière l'épaule du personnage voisin, alors que l'on observe des ailes atrophiées dans le Prudence de Berne (*Codex* 264, p. 65, fig. 2)¹⁰. Ce choix d'être aussi proche que

⁶ R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften* ; H. Woodruff, « The Illustrated Manuscripts of Prudentius ».

⁷ *Ibid.* Pour une discussion critique de cette approche, voir S. Utz, *La Parole en images : étude des cycles illustrés du Prudence de Berne* (Burgerbibliothek, Codex 264), p. 50-52.

⁸ C. Eggenberger, « Zur Farbe im Berner-Prudentius: ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge », p. 6, comparaison illustrée.

⁹ Pour d'autres exemples voir O. Homburger, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern, op. cit.*, p. 143 et 145. A. Katzenellenbogen évoque aussi la proximité avec certaines figures de la colonne de Trajan : A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art : from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, p. 5.

¹⁰ O. Homburger mentionne également un autre exemple (*op. cit.*, p. 141, note 2). Le critique avait déjà remarqué cet aspect dans un premier article : O. Homburger, « Über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschriften der Burgerbibliothek », p. 114. A. Cutler remarque aussi que le casque romain est régulièrement mal compris dans le manuscrit et la crête passant d'avant en arrière est représentée comme latérale, ou plutôt comme un élément proche d'une plume, purement ornemental (A. Cutler, « Rome and Constantinople in Vienna », p. 56).

possible du modèle n'est pas anodin, en particulier en ce qui concerne les images : celles-ci ont pour rôle d'attester l'authenticité du texte antique qu'elles illustrent. Charles R. Dodwell souligne que « the classical pictures were copied with the same scrupulousness as the classical text, of which they were seen as an extension »¹¹.

Si l'on observe le rapport entre le texte et l'image sur les pages du manuscrit dans ce cycle, on remarque des superpositions entre les deux médias qui soulèvent la question de la réalisation du *codex*. Les manuscrits enluminés ont été réalisés dans un ordre relativement stable durant tout le Moyen Âge : le scribe commençait par écrire le texte et laissait des espaces libres pour les initiales et les enluminures¹². Or, cela ne peut pas avoir été le cas ici : les images doivent avoir été réalisées avant le texte, comme le prouvent le pied d'un personnage, une lance ou d'autres éléments de l'illustration que le texte vient contourner (*Codex 264*, p. 75, 76, 77, 78, 83, fig. 3). Il semble donc qu'une même main ait travaillé simultanément le texte et l'image¹³. Ce mode de production n'est pas réservé au *Bernensis* : on le retrouve dans d'autres *codices* carolingiens reprenant des textes antiques, tels que l'*Aratus* de Leyde (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. Q. 79) et les copies de Térence, par exemple celle de Corvey (Rome, Vat. lat. 3868), et celle de Paris (Paris, ms. lat. 7899)¹⁴. Selon Fabrizio Crivello, ce serait même là le mode de production usuel des copies de manuscrits antiques et paléochrétiens au IX^e siècle¹⁵. Le mode de production spécifique à ce type de texte reflète ainsi bien l'objectif du processus de copie : être aussi fidèle que possible à l'ensemble de l'archétype, tant au niveau du fond que de la forme, afin de transmettre l'autorité de celui-ci au nouvel exemplaire créé, à la copie.

Néanmoins, ce qui fait la beauté de ces illustrations, c'est aussi leur grande vivacité due à l'exagération de la gestuelle qui rend les figures si expressives. Cette esthétique est héritée de certaines productions du début du IX^e siècle. D'autres éléments constituent également des ajouts de l'époque carolingienne. Il s'agit tout d'abord de détails iconographiques, tels que la poignée de l'épée qui est, selon Otto Homburger, à deux reprises typiquement carolingienne (*Codex 264*, p. 72 et 78)¹⁶. De plus, certains éléments apparaissent uniquement dans le

¹¹ C. R. Dodwell, *Painting in Europe 800 to 1200*, p. 22-23, cité d'après J. J. G., Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, p. 77.

¹² C. De Hamel, *Scribes and Illuminators*, p. 48.

¹³ R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, p. 80-81. Pour une discussion plus détaillée voir S. Utz, *La Parole en images*, op. cit., p. 39-43.

¹⁴ Pour les deux premiers, voir J. J. G. Alexander, op. cit., p. 77. Le Térence de Paris est intégralement reproduit dans Publius A. Terentius, *Comédies (Térence) : reproduction des 151 dessins du manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque nationale*.

¹⁵ F. Crivello est l'auteur d'un article très complet concernant la notion de copie et de reprise au Moyen Âge : « L'Immagine ripetuta : filiazione e creazione nell'arte del Medioevo », vol. III, p. 567-592.

¹⁶ O. Homburger, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*, op. cit., p. 143 et 145.

Bernensis, comme le messager annonçant la capture de Loth à Abraham (*Codex 264*, p. 63), ou l'image représentant la Fraude creusant une fosse (*Codex 264*, p. 86)¹⁷. Ainsi, les images de *La Psychomachie* sont certes très proches du modèle antique qu'elles transmettent, mais ces quelques exemples permettent de montrer que le cycle présente aussi des éléments typiques de son époque, à laquelle il a été adapté. Il s'agit là d'innovations, de réinterprétations de la source, qui permettent d'actualiser le message ancien et de le rendre plus accessible à son public.

LES CYCLES HAGIOGRAPHIQUES : AUTHENTIFICATION DU MARTYRE

En plus de *La Psychomachie*, le *Bernensis* contient deux cycles hagiographiques uniques, dont l'un est le cycle exceptionnel de saint Romanus, martyr et prédicateur qui aurait vécu autour de l'an 300. Il s'agit du plus ancien récit hagiographique sur parchemin connu à être doté d'un cycle illustré conséquent¹⁸. Le texte est illustré par douze images représentant dix-neuf épisodes du jugement et du martyre de Romanus, parfois arrangées en deux registres et occupant toute la largeur de la page. Ce cycle illustre avec une précision sans précédent les tortures subies par un chrétien qui témoigne de sa foi par le sacrifice. Comme les illustrations de ce cycle ne se retrouvent dans aucun autre manuscrit de Prudence, elles ne peuvent vraisemblablement pas avoir été copiées d'un modèle ancien des poèmes de l'auteur espagnol, mais ont été expressement rajoutées pour ce manuscrit. Il a donc fallu combiner au moins deux sources, l'une contenant le modèle pour l'illustration et l'autre celui des textes de Prudence, voire même créer les illustrations *ex novo*. Un autre mode de réalisation, plus traditionnel, découle de cette contrainte : le texte a d'abord été copié, et des espaces ont été laissés libres pour les illustrations, qui ont été rajoutées dans un second temps¹⁹.

¹⁷ O. Homburger, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*, op. cit., p. 144-147 ; R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, p. 225-226. Les fonts baptismaux faisant allusion au « divini fontis », nom de l'autel dans le texte de Prudence (p. 75), sont également spécifiques au *Bernensis*. Le Prudence de Saint-Gall, *codex sang.* 135, est le seul exemplaire qui représente également la Fraude, mais celle-ci s'y appuie sur sa bêche, une fois son travail achevé. D'autres détails se retrouvent dans un seul autre manuscrit, le Prudence de Bruxelles (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10066/77, Liège, abbaye de Saint-Laurent, X^e siècle), iconographiquement proche du *Bernensis* : il s'agit de la Colère qui se suicide en se jetant sur une lance (*Codex 264*, p. 79) et de la représentation de *Superbia* tombant dans la fosse (*Codex 264*, p. 87).

¹⁸ Dans les manuscrits, les premières scènes hagiographiques conservées se trouvent dans les initiales du sacramentaire de Drogon (Paris, BnF ms. lat. 9428) : le martyre des saints Pierre et Paul (f. 86^v), le martyre de saint Laurent (f. 89^v) mais également quatre scènes de la vie de l'évêque saint Arnulphe y sont représentés. Ce cycle iconographique n'a pas d'équivalent dans les arts figuratifs de l'époque. M.-P. Lafitte, C. Denoël, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, p. 195 ; M. E. Carrasco, « An Early Illustrated Manuscript of the Passion of St. Agatha (Paris BnF ms. lat. 5594) », p. 25. Plusieurs autres cycles hagiographiques précoces sont conservés, mais ils datent tous de la fin du X^e siècle. Pour une discussion de cette problématique, voir S. Utz, *La Parole en images*, op. cit., p. 73-87.

¹⁹ Il s'agit aussi probablement d'une autre main. Les avis sur le nombre de scribes et copistes ayant œuvré au *Bernensis* divergent et vont de deux selon Richard Stettiner à plus de quarante selon Ellen Beer (R. Stettiner, *Die*

Comme ce cycle ne provient pas du modèle de Prudence mais constitue un ajout de l'époque carolingienne spécifique à cette copie, sa fonction ne peut pas être l'affirmation de l'authenticité du texte antique. L'image joue en revanche un rôle important à deux niveaux : premièrement dans la narration, et donc de manière intrinsèque au texte, et deuxièmement à un niveau plus général. L'une des illustrations majeures du cycle permet de montrer clairement ces différentes fonctions (*Codex 264*, p. 83, fig. 4) : on y voit Romanus et Asclépiades, le préfet qui l'a fait arrêter, qui, dans leur dispute à propos de la foi véritable, décident de prendre un jeune garçon pour témoin. Son innocence doit permettre de révéler qui détient la vérité. Or, celui-ci parle en faveur du christianisme, ce qui lui vaut d'être torturé par Asclépiades qui refuse sa défaite. On le voit sur une croix, encadré par Romanus et Asclépiades. Au registre inférieur, on observe une architecture entourée à gauche par un groupe d'hommes et, à droite, par des femmes, la première d'entre elles étant la mère de l'enfant. Le texte décrit précisément le désespoir de tous à la vue de cette scène. L'illustrateur a souligné l'expression de douleur à la fois de la foule et des bourreaux. Le choix de la mise en page souligne l'atrocité du moment, car les vers qui figurent sous l'image prennent le lecteur à partie : « Quel rocher pourrait supporter tranquillement ce spectacle, quelle dureté de bronze ou de fer ? »²⁰. Cependant, l'illustration montre clairement le sourire de la mère qui regarde son fils, en indiquant de la main ce que Cynthia Hahn suppose être une église²¹. À un premier niveau, l'image souligne donc la charge émotionnelle de ce moment du récit.

Par son lien très étroit avec le texte, l'illustration va néanmoins plus loin : le complexe architectural désigné par la mère est à mon avis trop important pour représenter une simple église, d'autant plus qu'il repose sur un nuage. La mère, dans son discours pour encourager son fils, lui rappelle que la mort lui donne accès à la « source d'eau vive qui jamais ne tarit »²². Elle parle de la vie après la mort, de la nouvelle naissance qui l'attend. En raison de ses caractéristiques visuelles et afin d'être en lien avec le texte, l'image doit plutôt être considérée comme une figuration de la Jérusalem céleste. Le centre de la composition est donc constitué d'une véritable matérialisation de la parole : le sujet essentiel du discours est représenté par l'image.

illustrierten Prudentiushandschriften, p. 82 ; E. Beer, « Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264 », p. 27-29 et 48-51).

²⁰ « Quae cautis illud perpeti spectaculum, quis ferre possit aeris aut ferri rigor ? », v. 701-702 (cité d'après Aurelius Clemens Prudentius, t. 3, *Psychomachie* ; *Contre Symaque*).

²¹ C. Hahn, *Portrayed on the Heart : Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through to the Thirteenth Century*, p. 78-79. C. Hahn considère que la mère symbolise ici *Ecclesia*, raison pour laquelle elle regarde la structure architecturale comme une église. Au vu des caractéristiques du bâtiment, cette lecture ne semble pas être justifiée.

²² « Cum si tibi / fons ille uiuus praesto, qui semper fluit », v. 725-726 (cité d'après Aurelius Clemens Prudentius, *op. cit.*).

L'illustration permet aussi de tisser des liens qui vont au-delà de la scène représentée, en l'insérant dans un contexte textuel plus large. Par exemple, le choix d'encadrer la scène avec Romanus et Asclépiades en discussion est très habile, car l'image visualise ainsi l'enchâssement des deux récits²³. La représentation de l'enfant sur un gibet le relie visuellement à Romanus, déjà attaché de façon similaire quelques pages auparavant (*Codex* 264, p. 133). Le gibet cruciforme ajoute un parallèle fort entre le garçon innocent et le Christ, dont le texte ne parle pas²⁴. La représentation permet de créer des liens avec un contexte culturel plus général, sans qu'ils ne soient explicités dans le texte. Ainsi, dans la narration hagiographique, les illustrations ne sont pas une simple reprise du texte, mais entretiennent avec celui-ci une relation complexe et enrichissante.

À un deuxième niveau, le cycle illustré remplit des fonctions plus globales. Dans son ensemble, il permet tout d'abord d'identifier immédiatement Romanus comme martyr, en reprenant des *topoi* des représentations hagiographiques, tels que l'arrestation ou la montée de l'âme au ciel²⁵. Pour le cycle de Romanus, l'iconographie de ces scènes a probablement été reprise d'un autre cycle et adaptée à la spécificité du saint.

Mais surtout, l'image donne plus de réalité et de proximité aux événements. Ce pouvoir est déjà reconnu par Paulin de Périgueux en 470 : il affirme que les choses décrites par des mots nous émeuvent, mais celles que l'on peut voir sont prouvées²⁶. De même, deux siècles plus tard, la vie de saint Spyridon de Trimithous écrite par le grec Théodore contient un témoignage parlant de la manière dont l'art pouvait servir à valider un document ; elle raconte comment des gens, qui doutaient de la véracité d'un épisode de la vie du saint, furent persuadés de son authenticité quand ils examinèrent l'image peinte et trouvèrent que l'histoire qui leur avait été lue en expliquait les traits²⁷. L'illustration du récit hagiographique, et c'est probablement là sa fonction principale, permet ainsi de « prouver » la véracité des épisodes de la vie du saint.

²³ C. Hahn, *Portrayed on the Heart : Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through to the Thirteenth Century*, p. 83.

²⁴ O. Homburger, *Die Illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*, *op. cit.*, p. 150 ; C. Hahn, « Speaking Without Tongues: The Martyr Romanus and Augustine's Theory of Language in Illustrations of Bern Burgerbibliothek Codex 264 », p. 174 ; C. Hahn, *Portrayed on the Heart*, *op. cit.*, p. 77.

²⁵ M. E. Carrasco, « An Early Illustrated Manuscript of the Passion of St. Agatha (Paris BnF ms. lat. 5594) », p. 21 et 28 ; C. Hahn, « Speaking Without Tongues... », *op. cit.*, p. 162.

²⁶ « Things apprehended through words do move us [...] [but] things that are seen not only recommend themselves, they prove themselves. », *Poetae Christiani Minores* 1, p. 19. Cité d'après H. L. Kessler, « Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth Century Gaul », p. 87 [ma traduction].

²⁷ « They examined the painted image and found that the delineation was made understandable by the story that had been read. » P. van den Ven, *La Légende de s. Spyridon, évêque de Trimithonte*, p. 90, cité par H. L. Kessler, *op. cit.*, p. 87, [ma traduction].

Troisième petit cycle enluminé, le martyr de saint Cassianus est représenté en trois images : la première montre Prudence priant au tombeau du saint, où il aurait eu une vision de son martyr (*Codex 264*, p. 119, fig. 5). L'illustration joue sur la matérialité du *codex* et le besoin de tourner la page pour que cette vision se déploie ensuite devant le lecteur : sur la page de gauche (*Codex 264*, p. 120, fig. 6), on observe Cassianus enseignant la foi chrétienne à ses élèves et, au registre inférieur, la trahison de ces derniers qui le dénoncent à l'autorité ; sur la page de droite, les élèves se retournent contre leur maître et le torturent à l'aide de leurs stylets (*Codex 264*, p. 121)²⁸. Ainsi, ce cycle permet d'ajouter encore un niveau à la fonction des images : celles-ci servent ici non seulement à prouver la véracité des événements vécus par Cassianus, mais aussi, en matérialisant la vision de Prudence, à attester la vérité de sa vision et de sa parole et, par conséquent, la légitimité des textes copiés dans le *Bernensis*. Il combine ainsi d'une certaine façon les deux modes d'authentification de *La Psychomachie* et du cycle de saint Romanus.

UNE SIGNATURE TROUBLANTE

Le Prudence de Berne contient encore un élément capital pour la question du statut de la copie à l'époque carolingienne et du rapport des copistes au texte antique, qui n'a jamais été relevé jusqu'à présent. Il se situe dans la dernière phrase du colophon : *Ipsa utar pictor mercede voluminis huius*²⁹ – et moi, peintre de ce volume, j'espère la même récompense [que Prudence] – à savoir la grâce céleste. L'on constate que l'artisan principal du manuscrit s'identifie comme *pictor*, et non en tant que scribe. Or, la pratique courante était de signer comme scribe, même si le copiste avait également réalisé le décor. Les mentions de *pictor* sont très rares : on en connaît seulement deux pour les manuscrits des VIII^e et IX^e siècles, dont une seule est incontestée : il s'agit de la copie de Térence de Corvey, datable de 820-830 (Vat. lat. 3868), où le *pictor* Adelricus a signé dans une illustration alors que le colophon mentionne le scribe Hrodegarius³⁰. La signature du copiste en tant que *pictor* dans le colophon du *Bernensis* est à ma connaissance la seule dans un *codex* avant l'an mille. Le mot a de fait si peu d'usage en latin médiéval qu'il n'est pas référencé dans le glossaire de Du Cange³¹. Il s'agit donc d'un cas exceptionnel. Même s'il est difficile de lui attribuer un sens exact – les

²⁸ C. Hahn, *Portrayed on the Heart*, op. cit., p. 51.

²⁹ Transcription du colophon dans son intégralité dans R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, p. 79, lui-même s'appuyant sur la transcription de Weitz de 1613 et de H. Hagen, *Catalogus Codicum Bernensium (Bibliotheca Bongarsiana)*.

³⁰ J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, p. 6.

³¹ C. du Fresne, sieur du Cange, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Consulté en ligne sur : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> (dernière consultation en novembre 2011).

usages respectifs des termes de « peintre » et de « scribe » sont difficiles à déterminer avec précision –, il est intéressant de constater que la seule autre signature incontestée de peintre se trouve également dans une copie de manuscrit antique. Comme nous l'avons vu, le statut des images dans ce type de manuscrit est particulier et va jusqu'à induire un mode de réalisation spécifique. Se pourrait-il donc que le fait de les reproduire confère au copiste un statut particulier ? C'est en tout cas ce que nous laissent entendre le scribe du *Bernensis* et l'illustrateur Adelricus en signant spécifiquement comme peintres. De plus, le copiste du *Bernensis* stipule clairement qu'il espère une récompense divine pour son travail. Il va jusqu'à se placer au même niveau que l'auteur des textes antiques, Prudence, en espérant le même traitement que lui : n'a-t-il pas, en transcrivant et illustrant le texte du saint, lui aussi œuvré à la défense de la foi ?

CONCLUSION

L'analyse du *Bernensis* a permis de mettre en lumière les différents objectifs et fonctions des illustrations dans la copie d'un manuscrit antique à l'époque carolingienne. Premièrement, la diversité de son décor démontre que l'un des objectifs principaux est de reprendre aussi fidèlement que possible le modèle antique. L'image joue un rôle important pour l'authentification du texte comme tel, allant jusqu'à déclencher un mode de production spécifique pour ce type de manuscrits.

Deuxièmement, la présence exceptionnelle des cycles hagiographiques précoces des saints Romanus et Cassianus permet de montrer comment l'image contribue à accentuer l'impact du texte sur le lecteur et surtout à valider les événements eux-mêmes. Bien plus que les variations stylistiques trouvées dans *La Psychomachie*, il s'agit là d'une véritable réinterprétation du modèle, auquel on ajoute des illustrations dans un but précis. Les cycles du Prudence de Berne prouvent que les illustrations peuvent remplir des fonctions différentes au sein d'un même manuscrit sans créer de contradiction pour autant : on copie le fond et/ou la forme, selon les besoins.

Finalement, le colophon du *Bernensis* démontre de manière unique que, pour un public carolingien, copier signifie aussi transférer, dans l'idée de la *translatio imperii* : l'aura et l'autorité de l'original se transmettent, par le processus de la copie, de l'original à la nouvelle création. Grâce à cela, le statut de copie n'enlève rien à la valeur du texte et des images, contrairement à notre conception actuelle. Au contraire, l'autorité de l'auteur des textes,

Prudence, profite également au copiste, comme si la perpétuation des textes et de leurs illustrations était presque aussi vertueuse que leur rédaction première.

Sabine UTZ
Université de Lausanne

ANNEXE



Fig. 1 : *Psychomachie*, La Foi piétinant le Culte des anciens dieux, *Codex 264*, p. 70.



Fig. 2 : *Psychomachie*, Apparition des anges à Sarah et Abraham, *Codex 264*, p. 65



Fig. 3 : *Psychomachie*, Imbrication du texte et de l'image, *Codex 264*, p. 77.



Fig. 4 : Cycle de saint Romanus, torture du jeune Barulas, *Codex 264*, p. 83.



Fig. 5 : Cycle de saint Cassianus, la vision de Prudence, *Codex 264*, p. 118-119.



Fig. 6 : Cycle de saint Cassianus, enseignement, dénonciation et torture du saint, *Codex 264*, p. 120-121.

Crédits photographiques :

Berne, Burgerbibliothek, *Codex 264* (détails) : figures 1, 2, 3, 4, 5, 6.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

PRUDENTIUS Aurelius Clemens, *Œuvre*, Burgerbibliothek, *codex 264*.

PRUDENTIUS Aurelius Clemens, *Œuvre*, éd. et trad. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1963 [1948], 3 t.

TERENTIUS Publius A., *Comédies (Térence) : reproduction des 151 dessins du manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque nationale*, Paris, Berthaud, 1907.

ÉTUDES

ALEXANDER Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1992.

BEER Ellen J., « Überlegungen zu Stil und Herkunft des Berner Prudentius-Codex 264 », in *Florilegium Sangallense : Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag*, éds Otto Paul Clavadetscher, Helmut Maurer et al., Saint-Gall/Sigmaringen, Verlag Ostschweiz/J. Thorbecke, 1980, p. 15-70.

BISCHOFF Bernhard, *Katalog der festländischen Handschriften des 9. Jahrhundert (mit Ausnahme der wisigotischen)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998-2004.

CARRASCO Magdalena E., « An Early Illustrated Manuscript of the Passion of St. Agatha (Paris BnF ms. lat. 5594) », *Gesta*, 24/1 (1985), p. 19-32.

CRIVELLO Fabrizio, « L'Immagine ripetuta : filiazione e creazione nell'arte del Medioevo », in *Arti e storia nel Medioevo*, dirs Enrico Castelnuovo et Guisepppe Sergi, vol. III (*Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, dir. Fabrizio Crivello), Turin, Einaudi, 2004, p. 567-592.

CUTLER Anthony, « Rome and Constantinople in Vienna », in *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. Irmgard Hutter, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984, p. 43-64.

DODWELL Charles R., *Painting in Europe 800 to 1200*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971.

EGGENBERGER Christoph, « Zur Farbe im Berner-Prudentius : ein Versuch im Gedenken an Heinz Roosen-Runge », in *Nobile claret opus : Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag*, Zurich, K. Schwegler, 1986, p. 3-8.

EUW Anton von, « St. Gallen und Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert : Übergänge zu einer neuen Kunst », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 58 (2004), p. 155-168.

- *Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Saint-Gall, Verlag am Klosterhof, 2008, p. 284-294.

FRESNE Charles du, sieur du Cange, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887.

GEHIN Paul (dir.), *Lire le manuscrit médiéval*, Paris, Armand Colin, 2005.

HAGEN Hermann, *Catalogus Codicum Bernensium (Bibliotheca Bongarsiana)*, Berne, [s.n.], 1875.

HAHN Cynthia, « Speaking Without Tongues : The Martyr Romanus and Augustine's Theory of Language in Illustrations of Bern Burgerbibliothek Codex 264 », in *Images of Sainthood in Medieval Europe*, éds Renate Blumenfeld-Kozinski et Timea Szell, Ithaca, New York, 1991, p. 161-180.

- *Portrayed on the Heart : Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through to the Thirteenth Century*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California, 2001.
- HAMEL Christopher de, *Scribes and Illuminators*, Londres, The British Museum (Medieval Craftsmen), 1992.
- HOFFMANN Hartmut, « Bernhard Bischoff und die Paläographie des 9. Jahrhunderts », *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 55 (1999), p. 578-580.
- HOMBURGER Otto, « Über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschriften der Burgerbibliothek », in *Schätze der Burgerbibliothek Bern (im Auftrag der burgerlichen Behörden der Stadt Bern anlässlich der 600-Jahr-Feier des Bundes der Stadt Bern mit den Waldstätten von der Burgerbibliothek Bern)*, Berne, Lang, 1953, p. 107-130.
- *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften*, Berne, Burgerbibliothek, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1962.
- KAHSNITZ Rainer, « Frühottonische Buchmalerei », in *Otto der Grosse : Magdeburg und Europa, [eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27. August bis 2. Dezember 2001]* Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2001.
- KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art : from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, trad. Alan J. P. Crick, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press (Medieval Academy of America), 1989.
- KESSLER Herbert L., « Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth Century Gaul », *Studies in History of Art*, 16 (1985 : *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*), p. 75-91.
- KLEMM Elisabeth, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, L. Reichert (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek), 2004, vol. 2, p. 212.
- LAFITTE Marie-Pierre, DENOËL Charlotte, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.
- NEES Lawrence, « On Carolingian Book Painters : The Ottoboni Gospels and Its Transfiguration Master », *The Art Bulletin*, 83/2 (2001), p. 209-239.
- REIDEMEISTER Johann, *Superbia und Narziß. Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften*, Turnhout, Brepols, 2006.
- STETTINER Richard, *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlin, G. Grote, 1895-1905 (2 vols).
- UTZ Sabine, *La Parole en images : étude des cycles illustrés du Prudence de Berne (Burgerbibliothek, Codex 264)*, mémoire de maîtrise dirigé par Michele Tomasi, Université de Lausanne, 2010.
- WOODRUFF Helen, « The Illustrated Manuscripts of Prudentius », *Art Studies*, VII (1929), p. 33-79.

À LA RECHERCHE DE CATON.

ESSAIS MÉDIÉVAUX DE RECONSTRUCTION DE BIOGRAPHIES ANTIQUES

Les médiévaux ont considéré le *Cato* des *Disticha Catonis* (env. IV^e siècle) comme un véritable *auctor*. Lu dans les écoles, abondamment cité et commenté, ce *Caton* conserve pourtant une part de mystère quant à son identité. Les auteurs du Moyen Âge utilisent à son égard des stratégies tant de réactualisation que d'actualisation : en tentant d'une part de reconstruire la biographie de ce personnage antique et de l'identifier parmi de nombreux homonymes, ils asseyent son autorité et réactualisent sa renommée ; en interprétant d'autre part ses maximes dans une perspective chrétienne, ils rendent sa pensée actuelle à leurs contemporains.

Le personnage romain de *Caton* connaît une grande fortune au Moyen Âge¹. Très souvent cité en exemple pour ses paroles ou ses faits, il occupe une place non négligeable dans les littératures médiévales, qu'elles soient didactique, parénétiq ue, historique, philosophique ou théologique. De nombreux auteurs, entre le IX^e et le XIV^e siècle, s'essaient à une réactualisation de cette figure antique – en lui redonnant une place de premier rang parmi les anciennes autorités – accompagnée parfois d'une lecture « actualisante » qui adapte cet exemple de sagesse stoïcienne à l'éthique chrétienne médiévale². Le *Caton* actualisé engage alors majoritairement des connotations de rigueur et d'intégrité morales.

Or, le nom antique de *Cato* ne renvoie historiquement pas à un seul individu : il se décline principalement en deux biographies, celle de *Caton le Censeur* et celle de *Caton d'Utique*. Ces deux *Caton* ont cependant vu leurs destins associés grâce à une reconnaissance générale de leur valeur et de leur charisme, permettant d'assimiler des attitudes devenues topiques.

Avant de cerner plus finement le sujet de notre étude, développons donc rapidement quelques traits biographiques de ces deux *Caton* qui partagent exactement le même nom (*Marcus Porcius Cato*). La vie du premier³, né à Tusculum (Latium) en 234 av. J.-C. et mort en 149 av. J.-C., peut se résumer à un élément principal : son élection à la magistrature de la

¹ Voir D. Carron, *Le Héros de la liberté. Les aventures de Caton au Moyen Âge latin, de Paul Diacre à Dante*. Ce travail propose un parcours dépay sant à travers sept siècles (VIII^e-XIV^e siècle) et plus de sept cents extraits faisant référence à *Caton*.

² Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, p. 265, donne une définition éclairante de ce geste herméneutique de l'actualisation : « Une interprétation littéraire d'un texte ancien est *actualisante* dès lors que a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) pour apporter un éclairage dépay sant sur le présent ». Quant à la réactualisation, elle consiste à remettre sur le devant de la scène un auteur ou un texte ancien oublié, en s'en tenant cette fois à la réalité historique.

³ Voir à ce propos les biographies réalisées par A. E. Astin, *Cato the Censor* ; J.-N. Robert, *Caton ou le citoyen* ; F. Della Corte, *Catone Censore* ; E. V. Marmorale, *Cato Maior* ; et R. Helm, « M. Porcius Cato Censorius ». Voir aussi le répertoire bibliographique réalisé à son propos par W. Sürbaum, *Cato Censorius in der Forschung des 20. Jahrhunderts*.

censure qu'il assume avec inflexibilité. Défenseur acharné des antiques traditions romaines, il s'oppose à l'introduction de l'hellénisme à Rome ; ennemi acharné de Carthage, il harangue le Sénat romain pour le décider à la destruction définitive de cette puissance qui menace Rome⁴. Caton l'Ancien se présente comme un vieil homme droit, sévère et digne, comme un esprit sans détour. Nous le retrouvons en tant que personnage principal du *De senectute* ou *Cato maior* de Cicéron, dialogue fort répandu au Moyen Âge.

Le second Caton⁵, né en 95 av. J.-C. et mort à Utique le 8 avril 46 av. J.-C., arrière-petit-fils du premier, imite consciencieusement son ancêtre, tout en embrassant les principes du stoïcisme. Les événements les plus connus de sa vie concernent son engagement pour la liberté républicaine et contre la corruption, son opposition à Jules César et son suicide dans l'*oppidum* d'Utique à la nouvelle de la victoire de César contre les armées républicaines lors de la guerre civile. Celui-ci, même s'il n'a pas laissé d'œuvres philosophiques, a été pour ses contemporains et pour la postérité, comme en témoigne Carlos Lévy, « l'incarnation même du stoïcisme romain »⁶.

À ces deux premières références, il faut en ajouter au moins une troisième pour le Moyen Âge – qui d'ailleurs sera centrale pour notre propos –, celle de l'auteur des *Disticha Catonis*, recueil de maximes morales en distiques élégiaques qui connaît un énorme succès. Ces sentences ont été rassemblées au plus tard au IV^e siècle par un compilateur anonyme⁷ qui s'est fortement inspiré d'auteurs antérieurs, grecs et latins⁸. L'ouvrage, utilisé au moins depuis le VIII^e siècle⁹ pour l'apprentissage du latin et l'éducation de la jeunesse, contient cent quarante-quatre distiques organisés en quatre livres ainsi qu'une lettre introductive en prose encourageant un fils, souvent nommé Marcus, à régler sa conduite sur les propos de son père¹⁰. Viennent s'ajouter à ce corpus, en interpolation – ainsi qu'on peut le constater dans la

⁴ Voir S. Thürlmann, « Ceterum censeo Carthaginem esse delendam », et C. E. Little, « The Authenticity and Form of Cato's Saying : *Carthago delenda est* ».

⁵ Pour la biographie de Caton d'Utique, consulter avant tout l'étude fouillée de R. Fehrle, *Cato Uticensis* ; la thèse de doctorat de S. Wussow, *Die Persönlichkeit des Cato Uticensis* ; les articles de F. Miltner « M. Porcius Cato Uticensis » ; de Ch. Meier, « Cato » ; de M. Ducos, « Cato Uticensis » ; et celui de C. Lévy, « Caton d'Utique ». Voir aussi le répertoire bibliographique réalisé à son sujet : U. Zuccarelli, « Rassegna bibliografica di studi e pubblicazioni su Catone ».

⁶ C. Lévy, « Caton d'Utique », p. 538.

⁷ Voir à ce propos A. Barriera, « Sull'autore et sul titolo dei *Disticha Catonis* ». Les distiques furent pourtant, à cause de leur titre, souvent attribués à (un) Caton.

⁸ On retrouve des extraits de collections attribuées à Pythagore, Phocylides et Chilon pour les Grecs, et pour les Latins, des mimes du poète Publilius Syrus et des sentences du Pseudo-Sénèque. Voir à ce propos L. Pichard et S. I. James, « Distiques de Caton », p. 227-228.

⁹ Voir M. Boas, *Alcuin und Cato*.

¹⁰ Voir *Disticha Catonis, Epistula*, p. 4 : « Cum animadverterem quam plurimos graviter in via morum errare, succurrendum opinioni eorum et consulendum famae existimavi, maxime ut gloriose viverent et honorem contingerent. Nunc, te, fili carissime, docebo quo pacto morem animi tui componas. Igitur praecepta mea ita legito ut intellegas. Legere enim et non intelligere negligere est ».

plupart des manuscrits dès le VIII^e siècle¹¹ –, trois introductions poétiques aux livres 2, 3 et 4, qui enjoignent le lecteur à étudier sérieusement les auteurs et le contenu du texte pour apprendre « quae sit sapientia [...] legendo »¹², ainsi que cinquante-sept *Breves sententiae* ou *Monosticha*.

Ces *Disticha Catonis* connaissent une large diffusion qui s'incarne dans le nombre de manuscrits conservés¹³ et dans les multiples citations médiévales de ces maximes¹⁴. Les réécritures et paraphrases en prose ou en vers¹⁵, les commentaires ainsi que les traductions en langues vernaculaires¹⁶ rendent aussi compte de la fortune de cet écrit. Considéré au Moyen Âge comme un véritable auteur classique, l'auteur des *Disticha* est identifié, dans les titres des manuscrits ainsi que dans les inventaires des bibliothèques, à Caton¹⁷.

Ces trois Caton ont facilement pu être confondus ou assimilés au Moyen Âge, ayant en commun leur origine romaine et leur goût de l'intégrité morale. Pourtant, quelques auteurs, tout en christianisant par leurs gloses les maximes de Caton, tentent d'affermir l'*auctoritas* de ces paroles en partant à la recherche de l'identité de leur auteur, distinguant les différents personnages et reconstruisant leur biographie.

À la fin du IX^e siècle, Rémi, dernier grand maître de la célèbre école carolingienne du monastère bénédictin de Saint-Germain d'Auxerre, compose une *Expositio super Catonem*¹⁸, à savoir un commentaire des *Disticha Catonis*. Son introduction – l'*accessus* – discute de

¹¹ Lire à ce propos la « Praefatio » de l'édition de M. Boas des *Disticha Catonis*, p. VII-LXXXIV ainsi que P. Roos, *Sentenza e proverbio nell'antichità e i « Distici di Catone », il testo latino e i volgarizzamenti italiani*, p. 187-204.

¹² *Disticha Catonis, Praefatio libri II*, p. 90. L'auteur cite Virgile, Macer, Lucain et Horace.

¹³ Voir à ce propos B. Munk Olsen, « Dionysius Cato, Cato Minor », qui ne recense pas moins de septante-sept manuscrits des *Disticha Catonis* sur les seuls XI^e et XII^e siècles. E. M. Sanford, dans l'index de ses *Libri Manuales* (« The Use of Classical Latin Authors in the *Libri Manuales* », p. 242), recense quatre-vingt-six manuscrits contenant les *Disticha Catonis*. Le nombre exact de manuscrits conservés des *Disticha Catonis* n'a cependant pas encore été déterminé.

¹⁴ M. Manitius dans son « Beiträge zur Geschichte römischer Dichter im Mittelalter », p. 164-171, compte quelque cent références à *Cato* qui apparaissent dans les œuvres philosophiques, les sermons, la poésie religieuse ou séculaire, les chroniques, les encyclopédies et les commentaires.

¹⁵ La plus ancienne de ces versions, composée d'hexamètres léonins, s'intitulait *Cato novus* et est attribuée à un Martinus (XII^e siècle ?). On a répertorié entre autres un *Novus Cato moralissimus* de Rupert de Rogeo et un *Cato Rhythmicus* anonyme.

¹⁶ Pour des informations détaillées sur le sujet, s'en référer aux deux articles de G. Bernt, « Cato im Mittelalter » et « *Disticha Catonis* : Mittellateinische Literatur ».

¹⁷ Comme l'explique P. Gehl, *A Moral Art*, p. 109, les manuscrits médiévaux glosent souvent le début de la lettre dédicatoire en ajoutant le nom *Cato* aux côtés du *ego* énonciateur du discours : « Cum <ego Cato> animadverterem quam plurimos graviter in via morum errare [...] ».

¹⁸ Cette œuvre a connu une large diffusion à travers toute l'Europe, mais il manque aujourd'hui une édition critique. Pour plus d'informations, voir dans le volume *L'École carolingienne d'Auxerre*, l'article de C. Jeudy, « L'Œuvre de Rémi d'Auxerre ». Une édition de ce commentaire, essentiel pour la tradition de l'exégèse des *Disticha Catonis*, est en cours sous la direction du Professeur L. Reynhout de l'Université de Bruxelles. Il faut pour l'instant se contenter des extraits du ms. Lucca, Biblioteca pubblica, 1433, publiés par A. Mancini, « Un Commento ignoto di Remy d'Auxerre ai *Disticha Catonis* », en part. p. 179 ; de l'édition partielle de M. Manitius, « Remigiusscholien » faite à partir du ms. Rouen, Bibliothèque municipale, O. 32 et de celle réalisée par R. B. C. Huygens, *Accessus ad auctores*, p. 21-22, à partir du ms. Trier, Stadtbibliothek, 1093 (1694).

l'attribution de ces sentences morales et contient des interrogations et affirmations sur *Cato* qui deviendront communes chez les lecteurs médiévaux :

Au début de tout livre, quatre éléments doivent être discutés : l'auteur, le lieu, le temps, l'argument de ce qui est écrit. Or, la personne de ce Caton est inconnue, seul son nom est connu. Nous lisons en effet qu'il y eut deux Caton, l'un nommé d'Utique, d'une ville d'Afrique où il mourut, alors qu'il fuyait Jules César à travers le désert de sable, et l'autre nommé le Censeur ; mais ni l'un ni l'autre ne fut ce Caton. Le lieu est connu, puisque nous savons que l'auteur fut Romain. Le temps est aussi connu, parce que l'auteur vécut à une période récente, après Virgile et Lucain, puisqu'il tire des exemples des livres de ceux-ci, alors que les deux autres Caton furent d'un temps plus ancien, avant Virgile et Lucain. Il écrivit ce livre pour son fils, lui communiquant la raison <du bien vivre>. [...] on demandait qui était [l'auteur] et quel nom lui avait été donné, et il faut donc savoir pourquoi on a intitulé du nom de Caton cette œuvre. [...] certains déclarent ouvertement qu'il était chrétien, d'autres attestent qu'il était païen¹⁹.

[...] *catus*, c'est-à-dire ingénieux ou habile, vient du grec ἀπὸ τοῦ καίεσθαι²⁰.

Rémi développe deux hypothèses valables quant à l'identité de l'auteur des *Disticha Catonis* : une plus affirmée qui penche pour un troisième Caton, romain, chrétien ou païen, mais postérieur à Virgile et Lucain ; l'autre plus implicite imaginant qu'on aurait affaire à un anonyme, si l'on comprend que le titre se réfère non à un individu précis, mais à une qualité de l'écrivain, à savoir son ingéniosité.

Dans un *Accessus Catonis* datant du XI^e-XII^e siècle, édité par Huygens, on semble étonnamment envisager la candidature de Caton le Censeur, à qui la tradition attribuait un *Carmen de moribus ad filium* ou encore des *Libri ad Marcum filium*, tout en ajoutant l'explication étymologique du titre :

Il y avait deux Caton à Rome, Caton le Censeur et Caton d'Utique. Le premier Caton était appelé Censeur parce qu'il était un bon juge et jugeait toute chose de façon bonne et juste ; Caton d'Utique est nommé ainsi parce qu'il conquiert [!] Utique, une région de l'Empire romain. Lorsque Caton le Censeur vit que les jeunes garçons et filles étaient tombés dans une si grande erreur, il écrivit ce livre à son fils, lui communiquant la raison du bien vivre et

¹⁹ Rémi d'Auxerre, *Commentaire des « Disticha Catonis »*, éd. A. Mancini, p. 179 : « Quatuor sunt requirenda in initio uniuscuiusque libri : persona videlicet, locus, tempus et causa scribendi. Sed istius Catonis persona ignoratur, licet nomen sciatur. Duos enim Catones legimus fuisse, unum Uticensem ab Utica, civitate Affricae, ubi mortuus fuit, cum fugeret Iulium Caesarem per arenariam solitudinem, alterum Censorinum ; sed neuter illorum fuit iste Cato. Locus in hoc cognoscitur, quia scimus eum romanum fuisse ; tempus, quia moderno tempore fuit post Virgilium et Lucanum, unde etiam ex illorum libris exempla sumpsit. Alii Catones veteres fuerunt ante Virgilium et Lucanum. Scripsit hunc librum ad filium suum insinuans ei rationem <bene vivendi>. [...] requirebatur quis esset et qualiter nomen ei impositum esset, et ideo sciendum est quia huic operi praetitulavit nomen Catonis. [...] quidam eum christianum esse profitentur, alii vero paganum testantur. »

²⁰ Rémi d'Auxerre, *Commentaire des Disticha*, éd. R. C. B. Huygens, p. 21 : « [...] a graeco venit catus, id est ingeniosus vel callidus, ἀπὸ τοῦ καίεσθαι ». Voir Isidore de Séville, *Etymologiae* 12, 2, p. 38.

enseignant à travers lui à tous les autres hommes comment vivre de manière juste et vertueuse. D'autres disent que ce livre ne tire pas son nom de son auteur, mais de sa matière : *catus* veut en effet dire sage. [...] Sa matière consiste dans des préceptes pour vivre bien et vertueusement. Son intention est de nous représenter par quelle voie nous pouvons atteindre le vrai salut, et que nous tendions vers lui consciencieusement et que nous le recherchions de tout notre zèle, non de temps en temps, mais avec persévérance²¹.

Signalons en passant deux éléments étonnants de ce célèbre *accessus* : selon ce dernier, Caton le Jeune a vaincu à Utique ; l'intention de cette œuvre consiste à nous aiguiller sur la voie du vrai salut (*vera salus*) et à nous encourager à y avancer. Apparaît également ici, mais de manière implicite, l'hypothèse de l'identité chrétienne de l'auteur des *Disticha*.

Le *Dialogus super auctores* (première moitié du XII^e siècle), attribué au moine bénédictin Conrad d'Hirsau, se présente comme une conversation entre un disciple et son maître. Ce dernier entend exposer la manière dont il faut expliquer les auteurs et présenter les classiques les plus étudiés à l'école²². Parmi ceux-ci se trouve le Caton des *Disticha*, pour lequel le maître élabore un exposé complexe et quelque peu embrouillé, qui montre les difficultés d'identification des Caton au Moyen Âge :

– Le Maître : (1) On a prouvé qu'il y avait de nombreux Caton à Rome, qui ont vécu à différentes périodes, à savoir le rigide Caton, Caton le Censeur, Caton très éloquent selon Jérôme [cf. *Lettres* 52, 3], qui, déjà vieillard, ne rougit ni ne désespéra d'apprendre le grec ; mais ce Caton dont il est question pour nous, certains pensent que Cicéron en fait mention dans son livre *Sur l'amitié* [I, 5], en disant : « Alors j'ai fait parler Caton, le vieillard le plus âgé peut-être à l'époque où je le plaçai, le plus sensé aussi », et plus haut [I, 4], il dit : « où j'avais confié à Caton déjà vieux le soin de traiter le sujet, parce qu'aucun personnage ne me semblait plus apte à parler de cet âge qu'un homme qui avait eu une vieillesse si longue et qui, au cours même de cette vieillesse, avait si bien dominé son époque. » Tu as lu aussi dans les livres des Gentils que Caton d'Utique était en Afrique, où il est mort alors qu'il fuyait

²¹ *Accessus Catonis*, in *Accessus ad Auctores*, p. 21-22 : « Duo Catones erant Romae, Censorinus Cato et Uticensis Cato. Ideo Censorinus dicitur Cato, quia bonus iudex erat et bene et iuste de omnibus iudicabat ; ideo autem Uticensis Cato dicitur, quia devicit Uticam, quae est regio in romano imperio. Sed Censorinus Cato cum videret iuvenes et puellas in magno errore versari, scripsit hunc libellum ad filium suum, insinuans ei rationem bene vivendi et per eum docens cunctos homines ut iuste et caste vivant. Alii dicunt quod huic libello nomen non ab auctore, sed a materia sit inditum : catus enim sapiens dicitur. [...] Materia eius sunt precepta bene et caste vivendi. Intentio eius est representare nobis qua via tendamus ad veram salutem et ut diligenter eam appetamus et omni studio inquiramus, non ad tempus, sed perseveranter ».

²² À ce propos, voir l'« Introduction » de R. B. C. Huygens à son édition critique du *Dialogus*, p. 10-17 ; A. J. Minnis et A. B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-c. 1375 : The Commentary Tradition*, p. 37-39 et Ph. Delhaye, « *Grammatica et Ethica* au XII^e siècle », p. 96. Voir Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*, p. 72 : « quid in singulis auctoribus scolasticis, quibus imbui floribunda tyrunclorum solent ingenia, requirendum sit, id est quis auctor sit, quid, quantum, quando vel quomodo, id est utrum metricum vel prosaicum, scripserit, qua etiam materia vel intentione opus cuiusque exordium sumpserit, ad quem finem ipsa scriptionum series relata sit ».

Jules César par le désert ensablé, et Caton qui est appelé le Censeur, mais celui dont on parle n'était pas un de ces trois.

– Le Disciple : (2) Quoi donc ? De quel temps affirmes-tu que ce Caton était ?

– M : On constate de manière évidente qu'il y avait à Rome deux Caton, ayant certes vécu en des temps divers, mais tous deux très érudits. L'un précède dans le temps Cicéron, l'autre fut précédé par Virgile et Lucain. Cela est quelque peu prouvé par les sentences de ceux-ci qu'il a inséré dans son œuvre, bien que les paroles soient changées, mais non le sens. Celui-ci aussi rattacha son petit livre à la personne de son fils. <En outre, Caton le Censeur était aussi de la cité d'Utique.>

– D : (3) Puisque nous trouvons Caton caché parmi les Caton, recherchons quelque chose dans la matière ou l'intention de son livre. [...]

– M : Enfin, le nom de Caton est tiré du mot 'intelligence', parce que *catus* veut dire ingénieux²³.

Le développement du dialogue, qui reprend beaucoup d'éléments des *accessus* antérieurs mais les réorganise à sa manière, se structure en trois principales étapes²⁴. Tout d'abord, la question de la *persona* (1) : le maître parle des identifications potentielles, en faisant référence par deux fois au *locus* (*Romae*). Ensuite, les interrogations sur le *tempus* (2) : pour répondre à la question du disciple, le maître s'intéresse à l'époque où ont vécu les différents Caton. Enfin, les clés de lecture (3) dont le maître a parlé dans son prologue (*materia, intentio, fructus (causa) finalis, cuinam parti philosophiae*), que nous n'avons que très partiellement reproduites.

Or, plus d'un tiers de ce passage est consacré à résoudre l'énigme de l'identité de l'auteur des *Disticha Catonis* : problème épineux que Rémi d'Auxerre et l'anonyme de l'*Accessus* du XI^e-XII^e siècle avaient déjà essayé de régler, chacun à sa manière : pour le premier, il y avait deux Caton historiques, le Censeur et celui d'Utique, mais l'auteur en question était un

²³ Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*, p. 82-84 : « (M) Romae Catones perplurimi fuisse probantur, sed diversis temporibus, ut rigidus Cato, Censorius Cato, disertissimus iuxta Ieronimum, Cato, qui iam senex literas greacas discere nec erubuit nec desperavit ; sed Cato iste, de quo nobis questio est, a quibusdam putatur de quo Tullius mentionem facere videtur in libro *De amicitia*, dicens : "Tum est Cato locutus, quo erat nemo fere senior temporibus illis, nemo prudentior", et superius : "Catonem, inquit, induxi senem disputantem, quia nulla videbatur aptior persona quae de illa aetate loqueretur quam eius, qui et diutissime senex fuisset et in ipsa senectute pre ceteris floruisse". Catonem etiam Uticensem in libris gentilium legisti in Affrica <fuisse>, ubi et mortuus est cum fugeret Iulium Cesarem per arenariam solitudinem, et Catonem ut dictum est Censorium, sed iste de his tribus non erat. (D) Quid ergo ? Quem vel quo tempore Catonem istum fuisse tu autumas ? (M) Constat apertissime duos esse Romae Catones, diversis quidem temporibus, sed eruditione disertissimos, quorum alter quidem Tullium tempore precessit, alter Virgilium et Lucanum se precedentes habuit, ex quorum sententiis nonnulla probatur operi suo inseruisse, sed verbis, non sensu, mutatis. Qui etiam ex persona filii sui libellum istum contexuit. <Porro Censorius Cato etiam de Utica civitate fuit>. (D) Quia igitur Catonem inter Catones latitantem invenimus, de materia vel intentione libri eius aliqua exquiramus. [...] (M) Denique nomen Catonis ab ingenio tractum est, quia catus ingeniosus dicitur ».

²⁴ Nous suivons pour cette analyse celle déjà réalisée par P. Navone, « Catones perplurimi ».

troisième Caton romain, ayant vécu après Virgile et Lucain, ou peut-être un anonyme qui ne se prénomme pas Caton ; pour le second, des deux connus, c'est Caton le Censeur qui semblait le plus apte à endosser le rôle d'auteur, bien que l'hypothèse d'un rédacteur anonyme soit aussi formulée. Avec Conrad, les Caton se multiplient : « Romae Catones perplurimi », ainsi débute l'intervention du maître ; « Catonem inter Catones latitantem invenimus », complète le disciple. Le *Dialogus super auctores* mentionne en effet quatre Caton.

Aux côtés des deux personnages habituels, nommés par leurs noms, *Cato Censorius*, *Cato Uticensis*, et identifiés par des qualificatifs ou des éléments biographiques – pour le premier, les adjectifs *rigidus* et *disertissimus*, qualités liées à sa charge et à son apprentissage du grec dans l'extrême vieillesse raconté par Jérôme ; pour le second, sa mort à Utique narrée dans les livres païens –, l'on découvre, dans la première intervention du maître, un troisième individu, *Cato senex*, sage et estimé, dont témoigne Cicéron dans son *De amicitia*²⁵. Le maître conclut cependant, comme Rémi et contre l'anonyme du XI^e-XII^e siècle, qu'aucun de ces trois Caton n'est l'auteur des *Disticha* : « mais celui dont on parle n'était pas un de ces trois »²⁶.

Sa deuxième intervention n'en est pas moins intéressante et difficile d'interprétation. Il s'agit de répondre à une demande de détermination temporelle. Ici, le maître semble se contredire : il ne parle plus que de deux Caton ayant vécu à Rome en des temps divers, tous deux érudits, l'un ayant vécu avant Cicéron, l'autre après Virgile et Lucain. Pourquoi cette réduction de trois à deux Caton et qui sont ces deux Caton ? On note d'abord la mention d'un personnage mis en relation avec Cicéron, puis celle d'un autre ayant utilisé dans son ouvrage dédié à son fils les sentences de Lucain et de Virgile. Pour le premier, quel sens cela aurait-il de faire référence à Cicéron si ce n'est pour parler du *Cato senex*, que certains croient être l'auteur des *Disticha*, comme le maître l'avait signalé ? Ainsi, la seconde intervention serait destinée à récuser cette opinion, en démontrant l'impossibilité d'une telle affirmation grâce à des critères temporels. Quant au deuxième personnage, reprenant les indications chronologiques de Rémi d'Auxerre, il devient évident qu'il s'agit de celui que Conrad croit être l'auteur des *Disticha*.

Reste pourtant une difficulté : la dernière proposition, qui fait mention du Censeur en lui attribuant une surprenante origine d'Utique. Selon Paola Navone, qui a publié une étude sur ce texte²⁷, cette phrase a la saveur d'une interpolation, puisqu'elle est incohérente avec les

²⁵ On aurait pu s'attendre à ce que cet individu, dédoublement de Caton le Censeur, soit plutôt rattaché au *De senectute* (*Cato maior*) !

²⁶ Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*.

²⁷ Voir P. Navone, « Catones perplurimi », p. 326.

connaissances que Conrad fait montre de posséder. On pourrait donc se demander s'il ne serait pas opportun d'éliminer ces quelques mots²⁸.

Relevons, en dernier lieu, que l'apparition de l'explication étymologique du titre, en toute fin de l'échange – « le nom de Caton est tiré du mot 'intelligence' »²⁹ –, montre qu'il ne s'agit pas pour l'auteur d'une véritable solution autonome à la question de l'identité de l'auteur des *Disticha Catonis*, mais plutôt d'une qualification de ce dernier : sage, Caton l'est de manière emblématique, tout comme Salomon, à qui il est souvent associé³⁰.

La prolifération des Caton atteint son apogée dans le *Registrum multorum auctorum* d'Hugues de Trimberg, maître puis recteur de l'école du couvent Saint-Gangolphe à Bamberg, dans le dernier quart du XIII^e siècle. Dans cette histoire de la littérature scolaire en vers où sont décrits presque cent œuvres ainsi que leurs auteurs³¹, Hugues énumère, en lisant mal Conrad d'Hirsau, pas moins de six Caton, mêlant d'ailleurs personnages et titres d'ouvrages : 1. « Catho Uticensis » (v. 567-568) ; 2. « Catho Censorius » (v. 569) ; 3. « Catho rigidus » (v. 569) ; 4. *Catho* auteur des *Disticha Catonis* – « virtutum expositor regulator morum » (v. 563), « disertissimus » (v. 571), « prudentissimus » (v. 572) ; 5. « Cathonis supplementum » (v. 661-697) nommé aussi *Facetus*, supplément médiéval en vers rimés des *Disticha* ; 6. « Novus Catho » (v. 702-703), réécriture médiévale rimée des *Disticha*, attribué à un certain Martinus.

Sans tenir compte des versions médiévales (à savoir les cinquième et sixième Caton), Hugues de Trimberg propose en quatorze vers l'identification suivante de l'auteur des *Disticha* :

Commentateur des vertus, régulateur des mœurs,
 Caton siège en premier dans l'ordre des auteurs mineurs!
 Qui fut ce Caton, cela en a fait douter beaucoup
 car il est admis qu'il y eut de nombreux Caton à Rome
 de diverses époques, comme Caton d'Utique (1),
 que la menace de l'épée de Jules César fit fuir en Afrique,
 et Caton le Censeur (2) et le rigide Caton (3) ;

²⁸ Relevons que, dans sa première édition de 1955, p. 23, l'éditeur R. B. C. Huygens avait mis cette phrase entre crochets, alors qu'il l'a réintégré dans sa deuxième édition de 1970, sans donner d'explication.

²⁹ Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*.

³⁰ Voir à ce propos R. Hazelton, « The Christianization of "Cato" », p. 163-165, et en particulier le commentaire du ms. Lincoln 132, f. 20^{va} : « Hanc ergo doctrinam ponit ethicam theologis satis concordans scripturis que instruunt mores, sicut Proverbia Salomonis vel Liber Sapientie, qui ad instruendum bonos et malos corrigendum sunt compositi. »

³¹ Voir à ce propos les explications de l'éditeur K. Langosch, in *Das « Registrum multorum auctorum » des Hugo von Trimberg*, p. 8-21.

aucun de ceux-là n'a donné ces préceptes à son fils.
Caton le très bon orateur (4), selon le témoignage de Jérôme,
Caton le très sage, comme l'a montré Cicéron,
on rapporte que c'est celui-ci qui a écrit ce livre sur les mœurs
et qui a instruit les enfants par le personnage de son fils.
Et bien qu'il siège parmi les auteurs mineurs,
on le place cependant dans le rang des Anciens³².

Dans sa lecture du *Dialogus super auctores*, dont il s'inspire de manière évidente, Hugues de Trimberg commet plusieurs erreurs d'interprétation. On se souvient, dans la première intervention du maître, de l'affirmation de l'existence de trois Caton : Caton le Censeur, *Cato senex* selon le témoignage de Cicéron et Caton d'Utique. Hugues de Trimberg doit, quant à lui, avoir interprété le *tribus* de la fin de la première intervention en relation à ce qu'il lit tout au début du passage : « Romae Catones per plurimi [...], ut rigidus Cato, Censorius Cato, disertissimus iuxta Ieronimum Cato ». Ainsi, pour lui, les trois Caton dont parle Conrad sont « rigidus Cato » (3), « Censorius Cato » (2) et « disertissimus Cato » (4), auxquels il adjoint, quelques lignes plus bas, « Cato Uticensis » (1).

Hugues commet cependant, aux vers 571-572, une confusion supplémentaire lorsque, ayant identifié celui qui, pour lui, est l'auteur des *Disticha* – le quatrième –, il cite à témoin les autorités de Jérôme et Cicéron, déjà invoquées par Conrad d'Hirsau, mais dans un contexte différent. Chez Jérôme, Conrad avait trouvé des informations à propos des vertus et de l'apprentissage tardif du grec de Caton le Censeur ; grâce à Cicéron, il avait construit la figure particulière de *Cato senex*. Dans le *Registrum*, Hugues fait converger les deux jugements pour les faire parler de la même personne, l'auteur des *Disticha*, à qui il attribue deux qualificatifs supplémentaires, « disertissimus » et « prudentissimus ». Relevons que cette unique référence pour les témoignages de Cicéron et Jérôme serait en l'occurrence correcte, sauf qu'il s'agit, dans les deux cas, de Caton le Censeur.

³² Hugues de Trimberg, *Registrum multorum auctorum*, v. 563-576, p. 184 : « Virtutum expositor, regulator morum, / Catho prior sedeat in ordine minorum! / Quis iste Catho fuerit a multis dubitatur ; / Nam Cathones plurimos Rome fuisse datur / Diversis temporibus ut Catho Uticensis, / In Affricam quem Julii minax fugat ensis, / Cathoque Censorius Rigidusque Catho ; / Nullus horum tribuit hec precepta nato. / Catho disertissimus Ieronimo testante, / Catho prudentissimus Tulio monstrante, / Librum hunc de moribus is traditur scripsisse / Et sub forma filii pueros instruxisse. / Et quamvis in numero sedeat minorum, / Ponitur in ordine tamen antiquorum. »

Un commentaire du XIII^e siècle, que l'on peut lire dans le manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford, *Canonici Latin Classical 72*, propose une cinquième solution à la question de l'identité de l'auteur des *Disticha Catonis*, en reprenant les grandes lignes des réflexions antérieures, mais avec quelques éléments inédits :

L'auteur de ce livre fut, selon certains, Caton. Or, il y eut deux Caton, à savoir celui d'Utique et le Censeur. Celui d'Utique nommé ainsi à partir de la ville africaine d'Utique, où il mourut en fuyant Jules César. L'autre, le Censeur, appelé ainsi parce qu'il contrôlait les mœurs. Mais ni l'un ni l'autre de ces deux ne composa cette œuvre, ce que l'on peut prouver par ce que l'auteur enseigne dans son œuvre : « Si tu veux connaître les guerres civiles », etc. et « prends Lucain », etc. Lucain a décrit les actions de Jules César après le temps où vécut Caton le Censeur, au temps de Jules César, comme il est dit plus haut. L'autre Caton se donna la mort en fuyant Jules César, préférant finir sa vie que de perdre sa liberté sous le gouvernement de Jules César. Cependant on ne sait rien d'un troisième Caton, sauf ce qu'en dit Virgile [!] de manière moqueuse : « Un troisième Caton est tombé du ciel » [Juvénal, *Satires* II, 40]. Ainsi on dit souvent que Cicéron composa cet ouvrage, et qu'il intitula son œuvre du nom de Caton³³.

Si ni Caton le Censeur ni Caton d'Utique ne sont les auteurs de ces distiques, il reste, selon le commentateur anonyme, deux autres hypothèses plausibles. L'œuvre a été composée soit par Cicéron qui aurait donné *Caton* comme titre à son ouvrage – ce qu'il a par ailleurs fait par deux fois pour son fameux dialogue sur la vieillesse intitulé *Cato maior* et pour un panégyrique de Caton d'Utique, aujourd'hui perdu, intitulé simplement *Cato* –, soit par un troisième Caton mentionné, selon le commentateur, par Virgile, bien qu'il s'agisse en vérité de Juvénal. L'idée d'un Cicéron compositeur des *Disticha*, aux côtés de Caton le Censeur et Caton d'Utique, apparaît d'ailleurs aussi dans le prologue d'une version en ancien français du XIII^e siècle³⁴. Quant à l'option d'un troisième Caton, elle gardera la faveur des auteurs postérieurs, tel le dominicain romain Giovanni Colonna qui propose, dans son *De viris*

³³ *Commentaire des Disticha Catonis*, éd. R. Hazelton, p. 1-2 : « Actor huius libri secundum quosdam fuit Catho. Sed duo fuerunt Catones, scilicet Uticensis et Censorius. Uticensis ab Utica, civitate Affrice, ubi fuit mortuus fugiendo Iulium Cesarem. Alter, Censorius dictus sic quia censebat de moribus. Quorum neuter hoc opus composuit, quod potest probari per hoc quod docet actor in opere : “Si Romana cupis”, et cetera, “Lucanum queras”, et cetera. Lucanus descripsit facta Iulii Cesaris post tempus quo Catho Censorius fuit, vel tempore Iulii, ut supra dictum est. Alter Catho interfecit se fugiendo Iulium Cesarem, malens vitam suam finire quam amittere libertatem suam sub imperio Iulii Cesaris. Sed tertius Catho non legitur fuisse, nisi quod Virgilius derrisorie dicit : “Tercius a celo cecidit Catho”. Unde solet dici quod Tullius hoc opus composuit, et nomine persone Cathonis hoc opus intitulavit. »

³⁴ Voir *Les Distiques de Caton*, éd. A. Le Roux de Lincy, p. 559 : « Seignour, ains ke je vous commans / Despondre Caton en roumans, / Vous deviser les sentences / Dont nostre maistre content en ces : / Car li un dient ci delivre / Que cis Catons qui fist cest livre, / Fust uns maistres de Roume nés, / De la cité des plus senés. / Et pour cou qu'il soit plus connus / Ot non Catons Censorinus. / Li aultre dient ce fut cil / Qui en Libe fu en escil / Al tans que César conquist Roume, / E il devinrent tous si home ; / Ce fu Catons Uticensis, / Qui tant fu sages e pensis / D'escgarder sa nobilité ; / Car à Utic une cité / Tint-il, vousist Cesar u non, / Pour çou Uticensis ot non. / Encore dist l'autre partie / Que cil ne cis ne fu çou mie, / Mais uns maistres ki ot nom Tules / Qui ne fu ne faus ne entules, / Pour çou ke Catons fu preudom / Fist son livre apeler Caton ; / Sages fu et bien escolés. / Prendés le quel ke vous volés. »

illustribus (v. 1330), un Caton du temps de l'Empereur Sévère Alexandre (III^e siècle ap. J.-C.)³⁵.

Mentionnons enfin rapidement l'intérêt porté à la question de l'identité de Caton, auteur des *Disticha Catonis*, dans le genre de la chronique universelle, dont le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais représente l'exemple le plus fameux. Dans le cinquième – ou sixième livre, selon les éditions –, le *Cato* des *Disticha* est qualifié de philosophe stoïcien et vraisemblablement confondu avec Caton d'Utique³⁶. Vincent de Beauvais fait en outre référence, par le biais de Cicéron, à deux autres Caton qu'il (con)fond : Caton l'Ancien du *De amicitia* et Caton d'Utique du *De officiis*. La paternité des *Disticha Catonis* est ainsi attribuée à un Caton stoïcien (ré)inventé, qui, selon l'auteur, s'est suicidé afin de trouver une vie meilleure que celle vécue dans la maladie (fièvre quarte)³⁷. Ce dernier élément est rediscuté dans le livre VII (VI), chapitre 75, qui fait non seulement entendre que le Caton des *Disticha* ne s'est pas donné la mort suite aux fatigues d'une fièvre quarte, mais qui tente de distinguer les différents Caton connus au Moyen Âge³⁸. Outre Caton d'Utique, il est fait mention de quatre Caton : le Censeur ; le troisième descendu du ciel, personnage de fiction de Juvénal, déjà cité par le commentateur anonyme du XIII^e siècle des *Disticha*, qui retrouve fugitivement une existence historique ; un Marcus Caton, fils de l'*Uticensis*, cité par Cicéron dans son *De officiis* ; enfin un Marcus Porcius Caton déclamateur qui lui s'est donné la mort quelques années avant la venue du Christ par une lassitude due à une fièvre. De ces cinq personnages, l'Histoire n'en conserve que deux (Caton l'Ancien et Caton d'Utique) et corrige trois erreurs : l'auteur des *Disticha* n'est pas Caton d'Utique ; le Marcus Caton du *De officiis* n'est pas le fils mais le père de Caton d'Utique ; le déclamateur latin ne s'appelle pas Porcius Caton, mais Porcius Latron.

À l'issue de ce parcours temporel à la recherche de Caton, de la fin du IX^e siècle (Rémi d'Auxerre) au début du XIV^e (Giovanni Colonna), une synthèse de tous les Caton décrits par

³⁵ Voir Giovanni Colonna, *De viris illustribus*, f. 33^r : « Huic autem Catoni quidam attribuunt illum libellum qui a pueris in scolis legitur, qui partim prosaico sermone partim metrico de moribus scriptus est ; set in rei veritate stare non potest, quia ille libellus Lucanum poetam commemorat, qui post hunc Catonem centum annis fuit vel circa. Set forte fuit tertius Cato, qui fuit temporibus Alexandri inperatoris ».

³⁶ Voir Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* VI [V], 107 : De Catone stoyco et dictis eius. Le texte cité est tiré du ms. Douai 797, XIV^e siècle, provenant de l'abbaye bénédictine Sainte-Rictrude de Marchiennes. Il a été choisi comme manuscrit de référence pour la construction de la Base de Données de l'Atelier Vincent de Beauvais (<http://atilf.atilf.fr/bichard/>, dernière consultation 09.05.11)

³⁷ Nous retrouvons cette mort attribuée à Caton d'Utique dans des ouvrages postérieurs, tels que les *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, le *Liber de vita et moribus philosophorum* attribué à Walter Burley ou le *De via paradisi* de Remi de Florence.

³⁸ Voir Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* VII [VI], 75.

les huit auteurs étudiés permet de comptabiliser douze individus (X) et six options d'attribution (X*) des *Disticha Catonis* :

Les Caton		Les ouvrages analysés							
		R. d'A	Anonyme du XI ^e -XII ^e	C. d'H	H. de T.	Anonyme du XIII ^e	Anonyme français	G. C.	V. de B.
1	Caton le Censeur	X	X*	X	X	X	X		X
2	Caton d'Utique	X	X	X	X	X	X	X	X*
3	Un troisième Caton ayant vécu après Virgile et Lucain cf. le troisième Caton « tombé du ciel » (Juvénal ou Virgile !)	X*		X*		X*		X*	X
4	<i>Cato senex</i> (cf. Cicéron, <i>De amicitia</i>)			X					
5	Caton fils de Caton d'Utique								X
6	Caton déclamateur latin								X
7	<i>Cato disertissimus et prudentissimus</i> (cf. Jérôme et Cicéron, <i>De amicitia</i>)				X*				
8	<i>Cato rigidus</i>				X				
9	<i>Cato</i> de l'adjectif <i>catus</i>	X*	X*						
10	<i>Cato</i> titre de l'ouvrage cicéronien (Cicéron)					X*	X*		
11	<i>Cathonis supplementum</i>				X				
12	<i>Catho novus</i>				X				

Si tous les auteurs retenus citent les deux personnages historiques de Caton le Censeur et de Caton d'Utique, un seul respectivement (Anonyme du XI^e-XII^e siècle et Vincent de Beauvais) leur attribue la paternité des *Disticha Catonis*. Les hypothèses “philologiques”, concernant l'étymologie du nom de *Cato* ou l'intitulé d'un ouvrage cicéronien, ont quant à elles reçu un peu plus d'attention, puisqu'elles sont chacune soutenues par deux commentateurs (Rémi

d'Auxerre et l'Anonyme du XI^e-XII^e siècle pour la première ; l'Anonyme du XIII^e et l'Anonyme français pour la seconde). C'est cependant la solution la plus proche de la vérité historique – un Caton ayant vécu après Virgile et Lucain – qui récolte le maximum de suffrages, avec l'assentiment de quatre auteurs (Rémi d'Auxerre, Conrad d'Hirsau, l'Anonyme du XIII^e siècle et Giovanni Colonna), lesquels, sur le sujet, n'en savent pas beaucoup moins que la critique contemporaine.

Les médiévaux ont de maintes manières réactualisé le passé grâce à la place importante qu'ils ont accordée aux grandes figures romaines – en leur demandant de représenter et d'incarner la sagesse ou au contraire l'iniquité antiques, en exposant leurs vies et leur histoire à des fins tant érudites que didactiques et morales ; ils l'ont en outre actualisé en projetant sur ces personnages païens un sens conforme à la morale chrétienne – en leur assignant un rôle héroïque dans des fictions, en glosant leurs maximes, en leur donnant la parole dans des écrits parénétiqes, en les citant en exemple pour leurs nobles attitudes. L'importance médiévale du *Cato* auteur des *Disticha*, l'utilisation qui en est faite et les tentatives de reconstruction biographique qui en découlent expriment à leur manière des formes de réactualisation et d'actualisation de l'Antiquité. D'une part, le travail d'identification des différents Caton trouve sa motivation dans le désir d'attribuer à un auteur antique la paternité des *Disticha Catonis* et de lui redonner une place parmi les autorités littéraires. D'autre part, la réécriture, l'allégorisation et l'interprétation médiévales de ce recueil de maximes païennes en font un élément capital de l'apprentissage moral des jeunes intellectuels. Le *Cato* antique à qui l'on attribue ces sentences proposées pour la correction des mœurs apporte au recueil l'*auctoritas* nécessaire à sa diffusion, les commentateurs médiévaux se chargent de leur côté d'en adapter et d'en interpréter le contenu, pour en faire une véritable leçon de bien vivre chrétienne³⁹.

Delphine FAIVRE-CARRON
Boursière FNS

³⁹ Voir par exemple R. Hazelton, « The Christianization of "Cato" », p. 157-173.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- ANONYME, *Les Distiques de Caton*, ms. Paris, Bibliothèque royale, Suppl. Franç. 6323, éd. Antoine Le Roux de Lincy, in *Le Livre des proverbes français, précédé de Recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, A. Delahays, t. 2, 1859.
- *Disticha Catonis*, éd. Marcus Boas, Hendrik J. Botschuyver, Amsterdam, North-Holland, 1952.
 - *Commentaire des « Disticha Catonis »*, ms. Oxford, Bodleian Library, Can. Lat. Class. 72, ed. Richard Hazelton, in *Two Texts of the Disticha Catonis and its Commentary, with Special Reference to Chaucer, Langland, and Gower*, diss. New Brunswick, 1956, p. 1-139.
 - *Accessus Catonis*, éd. Robert C. B. Huygens, in *Accessus ad auctores*, Leiden, Brill, 1970, p. 21-22.
 - *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, éd. Alfonso d'Agostino, Firenze, La nuova Italia, 1979.
- CICÉRON, *De l'amitié*, éd. et trad. Robert Combès, Paris, Belles Lettres, 1983.
- *De officiis*, éd. Carl Atzert, Leipzig, Teubner, 1971.
- CONRAD D'HIRSAU, *Dialogus super auctores*, éd. Robert B. C. Huygens, Berchem/Bruxelles, Latomus, 1955 ; nouvelle édition revue et corrigée : Leiden, Brill, 1970, p. 71-131.
- GIOVANNI COLONNA, *De viris illustribus*, ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Soppr. G. 4. 1111.
- HÉLINAND DE FROIDMONT, *Chronica*, mss London, British Library, Cotton, Claudius B IX et Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini, 535 [pour les livres 1-17 ou 18] ; éd. Dom Tissier, in *Bibliotheca patrum cisterciensium*, Bonnefont, t. 7, 1669, reproduite dans la *Patrologia latina*, vol. 212, col. 771-1082.
- HUGUES DE TRIMBERG, *Registrum multorum auctorum*, ed. Karl Laugosch, Berlin, 1942, réimpression anastatique Nendeln, New York, Kraus Reprint, 1969.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae sive Origines*, éd. Wallace M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911.
- JÉRÔME, *Lettres*, éd. et trad. Jérôme Labourt, Paris, Belles Lettres, 1951, t. 2.
- *Chronicon*, in *Eusebius Werke*, éd. Rudolf Helm, Berlin, Akademie-Verlag, 1984, t. 7.
- JUVÉNAL, *Saturae*, éd. James Willis, Leipzig, Teubner, 1997.
- PS. WALTER BURLEY, *Liber de vita et moribus philosophorum*, éd. Hermann Knust, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, 1886, réimpression anastatique Frankfurt a. M., Minerva, 1964.
- RÉMI D'AUXERRE, *Commentaire des « Disticha Catonis »*, ms. Lucca, Biblioteca Pubblica, 1433 [extraits], éd. Augusto Mancini, in « Un Commento ignoto di Remy d'Auxerre ai *Disticha Catonis* », *Rendiconti della Reale Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 5/11 (1902), p. 175-198, 369-382.
- *Commentaire des « Disticha Catonis »*, ms. Trier, Stadtbibliothek, 1093 (1694) [extraits], éd. Robert C. B. Huygens, in *Accessus ad auctores*, Leiden, Brill, 1970, p. 21.
 - *Commentaire des « Disticha Catonis »*, éd. Max Manitius, in « Remigiusscholien », *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance*, 2 (1915), p. 109-113.
- RÉMI DE FLORENCE, *De via paradisi*, ms. Firenze, Biblioteca Nazionale, Conv. Soppr. C. 4.940, f. 207^r-352^v.

VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum historiale*, ms. Douai, Bibliothèque Municipale, 797, transcription en ligne sur le site Internet : <http://atilf.atilf.fr/bichard/> (dernière consultation 09.05.11).

ÉTUDES

ASTIN Alan E., *Cato the Censor*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

BARRIERA Attilio, « Sull'autore et sul titolo dei *Disticha Catonis* », *Rivista d'Italia*, 14 (1911), p. 911-912.

BERNT Günter, « Cato im Mittelalter », in *Lexicon des Mittelalters*, München/Zürich, Artemis, 1983, t. 2, p. 1576-1577.

- « *Disticha Catonis* : Mittellateinische Literatur », in *Lexikon des Mittelalters*, München/Zürich, Artemis, 1986, t. 3, p. 1123.

BOAS Marcus, *Alcuin und Cato*, Leiden, Brill, 1937.

CARRON Delphine, *Le Héros de la liberté. Les aventures de Caton au Moyen Âge latin, de Paul Diacre à Dante*, thèse en cotutelle Université Paris IV-Sorbonne et Université de Neuchâtel, 2010, version en ligne : <http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,40,4,20101223145955-JK/00002181.pdf> (dernière consultation 26.10.11).

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

DELHAYE Philippe, « *Grammatica et ethica* au XII^e siècle », in *L'Enseignement moral au XII^e siècle*, Paris/Fribourg, Cerf/Éditions universitaires, 1988, p. 83-134.

DELLA CORTE Francesco, *Catone censore. La vita e la fortuna*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

DUCOS Michèle, « Cato Uticensis », in *Dictionnaire des philosophes antiques*, dir. Richard Goulet, Paris, CNRS, 1994, t. 2, p. 241-244.

FEHRLE Rudolf, *Cato Uticensis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

FUGIER Huguette, « *Sanctus civis* : le suicide de Caton », in *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Strasbourg, Faculté des Lettres, 1963, p. 259-270.

GEHL Paul, *A Moral Art. Grammar, Society and Culture in Trecento Florence*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1993.

HAZELTON Richard, « The Christianization of "Cato" : The *Disticha Catonis* in the Light of Late Medieval Commentaries », *Medieval Studies*, 19 (1957), p. 157-173.

HELM Rudolf, « M. Porcius Cato Censorius », in *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1953, p. 108-165.

JEUDY Colette, « L'Œuvre de Rémi d'Auxerre. État de la question », in *L'École carolingienne d'Auxerre. De Murethach à Rémi (830-908). Entretiens d'Auxerre*, éd. Dominique Iogna-Prat, Colette Jeudy, Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1991, p. 373-397, 457-500.

LÉVY Carlos, « Caton d'Utique », in *Dictionnaire des philosophes*, éd. Denis Huisman, Paris, PUF, 1994, p. 538-539.

LITTLE Charles E., « The Authenticity and Form of Cato's Saying : *Carthago delenda est* », *Classical Journal*, 29 (1934), p. 429-435.

LUSIGNAN Serge, *Préface au "Speculum maius" de Vincent de Beauvais : réfraction et diffraction*, Montréal/Paris, Bellarmin/Vrin, 1979.

MANITIUS Max, « Beiträge zur Geschichte römischer Dichter im Mittelalter », *Philologus*, 51 (1892), p. 156-171.

MARMORALE Enzo V., *Cato Maior*, Bari, Laterza, 1949.

- MEIER Christian, « Cato », in *Lexikon der Alten Welt*, éds Carl Andresen, Hartmut Erbse, Olof Gigon, Zürich/München, Artemis, 1990, t. 1, p. 559-560.
- MILTNER Franz, « M. Porcius Cato Uticensis », in *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1953, vol. 32, 1, p. 168-211.
- MINNIS Alastair J., SCOTT Alexander B., WALLACE David (éds), *Medieval Literary Theory and Criticism, c.1100-c.1375 : The Commentary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- MUNK OLSEN Birger, « Dionysius Cato, Cato Minor », in *L'Étude des auteurs classiques latins aux X^e et XII^e siècles*, Paris, CNRS, 1982, t. 1, p. 61-86 ; t. 2 (addenda et corrigenda), p. 8-11.
- NAVONE Paola, « Catones per plurimi », *Sandalion*, 5 (1982), p. 311-327.
- PAULMIER-FOUCART Monique, « Écrire l'histoire au XIII^e siècle : Vincent de Beauvais et Hélinand de Froidmont », *Annales de l'Est*, 33 (1981), p. 49-70.
- PICHARD Louis, JAMES Sara I., « Distiques de Caton », in *Le Moyen Âge*, éds Robert Bossuat, Louis Pichard, Guy Raynaud de Lage, rev. par Geneviève Hasenohr, Michel Zink, Paris, Fayard, 1994, p. 227-228.
- ROBERT Jean-Noël, *Caton ou le citoyen. Biographie*, Paris, Belles Lettres, 2002.
- ROOS Paolo, *Sentenza e proverbio nell'antichità e i « Distici di Catone ». Il testo latino e i volgarizzamenti italiani*, Brescia, Morcelliana, 1984.
- SANFORD Eva M., « The Use of Classical Latin Authors in the *Libri manuals* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 55 (1924), p. 190-248.
- SÜRBAUM Werner, *Cato Censorius in der Forschung des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2004.
- THÜRLEMANN Silvia, « Ceterum censeo Carthaginem esse delendam », *Gymnasium*, 81 (1974), p. 465-475.
- WUSSOW Sabine, *Die Persönlichkeit des Cato Uticensis – Zwischen stoischer Moralphilosophie und republikanischem Politikverständnis*, Diss. Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2004, sur le site Internet : <https://eldorado.uni-dortmund.de/bitstream/2003/22164/1/DissertationWussow.pdf> (dernière consultation : 26.10.11).
- ZUCCARELLI Ugo, « Rassegna bibliografica di studi e pubblicazioni su Catone (1940-1950) », *Paideia*, 7 (1952), p. 213-217.

LA LIGNE BRISÉE DES ANTÉCÉDENCES :
DE LA THÉORIE DE LA *TRANSLATIO* À LA PRATIQUE SYMBOLIQUE.
L'EXEMPLE D'*APOLLONIUS DE TYR*.

Ces lignes touchent à la question de la finalité propre à l'activité de médiéviste. L'objet qu'il étudie est-il si nettement identifiable qu'il y paraît, le domaine sur lequel se penche le critique « constitue-t-il un champ épistémique unifié par des présupposés analysables ? » comme se le demandait Paul Zumthor. Pour répondre, il conviendra de dire un mot sur la fascination que le critique contemporain – clerc moderne en quelque sorte – éprouve pour le clerc *auctor* médiéval et sur la conception du sens des fictions médiévales que profile cet attrait fasciné. Cette réplique fréquente s'appuie massivement sur l'éloge de la continuité exprimée par la notion de *translatio*. Appréciant les effets de l'évolution épistémologique de l'histoire, Michel Foucault a mis en lumière la difficulté centrale qu'il devait affronter : l'inaptitude à « formuler une théorie générale de la discontinuité » que justifiait son refus de « remonter indéfiniment la ligne des antécédences ».

Tout au long du Moyen Âge, les malheurs d'Apollonius ont ému les milieux les plus divers. La vie du roi de Tyr prenait place parmi des textes que l'on croyait historiques, et figurait le plus souvent à côté des récits relatifs à la guerre de Troie ou à la légende d'Alexandre. L'*Historia Apollonii regis Tyri* a été très tôt adaptée en français et ce poème, à son tour, a obtenu le plus vif succès, témoignant, comme l'écrit Maurice Delbouille, de « la continuité d'une tradition d'éléments romanesques épars depuis l'Antiquité (...) notamment dans les vies de saints ». Ce célèbre récit est incontestablement l'un des meilleurs témoins de la *translatio* d'une riche tradition d'éléments romanesques dispersés depuis l'Antiquité, notamment dans les vies de saints. Les diverses leçons médiévales sont assez fidèles à la forme la plus ancienne de l'*Historia Apollonii Regis Tyrii*. Mais tous les manuscrits ne suivent pas le même sillon. Ignorés des narrations latines, certains de leurs éléments dévient tout au long des aventures des figures et des motifs originaux qui leur confèrent non seulement de singulières cohérences, mais des significations particulièrement riches. Le *topos* du « chevalier ardent » est l'une de ces nouveautés. Il se lit dans la version singulière du manuscrit de Vienne Österreichische Nationalbibliothek, 3428.

Quels risques l'introduction de tels motifs fait-elle courir sur la ligne continue que file la *translatio* et sur les interprétations qu'elle paraît autoriser ? Et si cette notion n'est qu'un mirage grâce à quelle clef comprendre le sens de l'œuvre racontée en propre par ce manuscrit. La différence entre corpus mythologique et constructions mythiques offrira la solution recherchée.

Notre propos s'ouvrira sur l'hypothèse suivante : la séduction énigmatique de quelques-unes des narrations les plus attachantes du Moyen Âge tient moins à leur inscription dans le processus historique de la *translatio studii* qu'à la richesse des jeux de la pensée symbolique qui les animent. Pour éclairer cette conjecture, on avancera tout d'abord quelques remarques sur les limites du recours à la *translatio studii* avant de faire une rapide présentation théorique, incontournable pour voir dans quel paysage nos préoccupations trouvent leur site. Dans un second temps, passant aux travaux pratiques, nous illustrerons cette présentation par la mise en évidence des agencements symboliques élaborés en propre par une version médiévale du roman d'*Apollonius de Tyr*.

En 1980, dans *Parler du Moyen Âge*¹, Paul Zumthor évoquait un tourment propre aux médiévistes : le langage littéraire médiéval, « dépositaire d'un inconnu qui nous fait, et dissimulateur de ce même inconnu », localise « nos ambiguïtés ». Nous sommes alors confrontés à diverses « antinomies épistémologiques » et influencés par la pratique philologique qui nie que le « reste » des faits positifs dont elle rend compte soit « digne de considération critique ». Nous vivons en conséquence menacés par « un positivisme irréflecti, pris pour la forme même de la rectitude intellectuelle ». Bref, ainsi égaré et démun, le médiéviste contemporain se satisferait d'un « nombre incertain de propositions quasi contradictoires, posant des principes que, dans l'état actuel de [sa] réflexion, il est aussi difficile de contester que de coordonner dans une synthèse logique »². La question de la *translatio studii* illustre parfaitement ces obstacles et ces difficultés. Voici quelques observations qui invitent à douter de l'évidence force descriptive de cette notion.

Certes les clercs médiévaux copient et traduisent les Belles Lettres antiques, mais ils le font en pratiquant des sélections étonnantes qui portent témoignage d'une certaine imperméabilité de la culture médiévale et de la force de certaines résistances esthétiques et religieuses de la clergie. Aucune trace dans le corpus *Transmédié*³ de toutes les traductions en langues vernaculaires, des œuvres d'Homère⁴ ou d'Hésiode, de Catulle, Tibulle ou Lucrèce, etc⁵. Sans parler de Dante et de celui que son époque célèbre comme le prince des poètes, Pétrarque. Le corpus *Transmédié* recense environ 2850 traductions. On compte 38 œuvres-source grecques et 82 traductions correspondantes ; on recense dans la section consacrée à l'Antiquité latine 59 œuvres-source et 251 traductions mais 866 œuvres-source médio-latines donnent lieu à 2 163 traductions. Si l'on tient compte de certaines faux inconnus⁶, plus de

¹ P. Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, p. 23. Citant P. Zumthor, M. Stanesco ouvre ses *Jeux d'errance du chevalier médiéval* en se demandant si c'est « pour éviter quelque trouble névrotique que les médiévistes se posent aujourd'hui des questions méthodologiques ? », p. 1.

² P. Zumthor, *op. cit.*, p. 23 pour ces citations.

³ Accessible dans *Translations médiévales*.

⁴ Souvent cité, en vertu de ses talents de poète, Homère n'est traduit en latin qu'en 1362-1363 (en Italie). Il faudra attendre 1530 et Jehan Samxon pour avoir une première traduction française complète de l'œuvre d'Homère. Voir P. Ford, *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*.

⁵ On pourrait ajouter des auteurs plus tardifs, Eusèbe et son *Histoire ecclésiastique*, Cassiodore et son *Histoire tripartite*, ou encore Bède.

⁶ On sait que des pans entiers de la littérature morale, philosophique et « scientifique » témoignent de l'art médiéval de la contrefaçon. Les faux ou les pseudo-textes fleurissent. Le corpus *Transmédié* offre de nombreux témoignages de traductions dont les sources sont des matériaux attribués à un texte fictif (parfois à un auteur, non pour lui reconnaître sa réelle responsabilité intellectuelle, mais pour légitimer, grâce à sa célébrité, la valeur et l'autorité). *Le Roman d'Abladane* fournit une illustration intéressante. Cette narration (composée vers 1260-1280) inachevée raconte l'histoire fabuleuse de la cité picarde qui ose s'égaliser à Rome. Sur la foi des titres accordés tardivement par certains manuscrits (BnF Picardie 159 ou BnF Nouv. acq. fr. 18326 : *Le Roman d'Abladane de Richard de Fournival*), on a naturellement attribué la paternité du récit à l'auteur du *Bestiaire d'Amour*. Or, dès 1840, P. Paris établissait que cette attribution était erronée. Le tableau des falsifications s'enrichit du motif du « livre-source ». Le prologue de la narration française prétend, en effet, qu'elle serait la traduction sincère, sans aucun ajout mensonger, d'une œuvre latine : un clerc « mist le latin en romant sans nulle mensoing a concreiller » ; cette traduction aurait été écrite avant

84% des traductions du corpus *Transmédié* concerne donc des œuvres latines composées entre le ^v^e et le ^{xv}^e siècles. De ce constat qu'il établit lui-même, Claudio Galderisi tire deux observations : le Moyen Âge ignore le fonds des lettres grecques et latines, mais également des lettres vernaculaires romanes, celtiques, germaniques et saxonnes. Seconde observation : l'écart est frappant entre le faible nombre d'auteurs et d'œuvres de l'Antiquité traduits dans les langues de la France médiévale (moins d'une centaine) et la moyenne de leurs traductions qui est pratiquement 50% supérieure à la moyenne général, ce qui signifie que les traductions des *seniores* constituent de véritables best-sellers, mais que l'assiette de leur succès est étroite. Bref, si les géants ont des épaules solides, les clercs ne se juchent que sur quelques-uns.

Une autre raison invite à la prudence dans l'usage de la *translatio* : depuis l'origine, nous le savons bien, elle est un processus « impur ». Certes on pourrait prétendre que toute création romanesque s'appuie sur la réécriture des legs du passé et que, comme le dit Gérard Genette, la réécriture est le lieu même de la littérature : « un lieu primordial, marquant la littérarité générale à tel point qu'on peut se demander si la réécriture n'est pas la littérature, appréhendée comme macro-texte »⁷. Mais ce mode de création est un phénomène qui concerne tout particulièrement le récit médiéval. Plus que tout autre, il prétend être la réécriture d'antécédents divers. Daniel Poirion a mis à jour les « théorèmes » de cette intertextualité fondatrice et généralisée. Le quatrième dit : « Divisant et multipliant les éléments contenus dans le texte-mère, la lecture-écriture opère comme un miroir à plusieurs facettes, pour donner au texte une plus grande richesse en réseaux signifiants »⁸. On en verra un exemple spectaculaire en lisant *Apollonius de Tyr*. Cependant la réception de la culture et des Lettres antiques ou des textes arabes ne se fait pas sans soupçons. De véritables filtres ont servi à décanter les œuvres païennes sélectionnées – on vient de le dire – pour les rendre plus aisément acceptables. Au nom de quelles valeurs les clercs utilisent-ils ces tamis ? Passons sur le *topos* des « nains juchés sur les épaules de géants » et choisissons quelques *topoi* représentatifs, sans aucun souci d'exhaustivité, affirmons-le d'emblée.

Le motif de la « belle captive » est de nature explicitement guerrière⁹. *Le Deutéronome*¹⁰ précise qu'un Israélite qui s'éprend d'une prisonnière étrangère et veut en faire son épouse doit au préalable lui raser la tête, lui couper les ongles et changer ses vêtements. Pour saint Jérôme, cette belle épouse débarrassée de son idolâtrie et de sa volupté est l'image de la

1258, quand – nouvelle conjecture – l'original latin aurait brûlé. En fait, ce *Roman d'Abladane* est un récit inventé, un faux donc, dont l'auteur se couvre d'un nom réputé, celui de Richard de Fournival.

⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 16.

⁸ D. Poirion, « Écriture et Ré-écriture au Moyen Âge », p. 114.

⁹ Voir P. Demats, *Trois Études de mythographie antique et médiévale*, p. 39-40.

¹⁰ *Deutéronome*, 21, 10-12.

culture et de la science profane avec qui l'« adultère » est profitable. Cette thématique martiale du dépouillement et du rejet est peu tolérante envers les legs translatés. Deux configurations méritent d'être relevées chez saint Basile. Filtres ni trop serrés ni trop ouverts, ces deux charmantes comparaisons, celle des « abeilles » et celle de la « cueillette des roses », témoignent d'une attitude sélective. Elles sont insérées dans un même développement :

Et c'est entièrement à l'image des abeilles que nous devons tirer parti de ces ouvrages. Elles ne vont pas également sur toutes les fleurs ; de plus, celles sur lesquelles elles volent, elles ne tâchent pas de les emporter tout entières ; elles y prennent ce qui est utile à leur travail, et quant au reste adieu ! (...) C'est comme pour la fleur du rosier ; en la cueillant, nous en évitons les épines ; ainsi également de ce genre d'ouvrages : nous en récolterons tout ce qui est utile, mais en nous gardant de ce qui est nuisible¹¹.

Autre figure poétique qui exprime la nécessité de choisir les connaissances accédant à la culture médiévale *via* la langue française, selon l'interprétation qu'il convient d'en faire : l'*integumentum* et son synonyme, l'*involucrum*. Des vêtements qui couvrent la vérité. On le voit, au XII^e siècle, chez les philosophes de l'École de Chartres. Le terme d'*involucrum* (ou d'*integumentum*) y exprime le procédé qui, pour les accueillir, accorde un contenu de vérité aux fables non chrétiennes dans une perspective éthique et allégorique. Chacune avec une nuance de respect variable, ces images donnent une figure poétique au choc comparatif qui fait de la *translatio* le fruit d'un exercice parfois sévère de sélection et de contrôle. Mais on peut aller plus loin et s'interroger sur le statut épistémologique de cette notion dont nous sommes si friands.

Appréciant les effets de l'évolution de la critique l'historique, Michel Foucault dégagait ainsi la difficulté centrale qu'il affrontait : l'inaptitude à « formuler une théorie générale de la discontinuité »¹². La citation qui vient, censée illustrer cette affirmation, paraît écrite pour éclairer la croyance confiante aux vertus de la *translatio* :

Comme si, là où on avait été habitué à chercher des origines, à remonter indéfiniment la ligne des antécédences, à reconstituer des traditions, (...), on éprouvait une répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des dispersions, à dissocier la forme rassurante de l'identique¹³.

Mais pourquoi cette répugnance ? Elle s'enracine, poursuit notre guide, dans la thématique dite des « totalités culturelles ». Les médiévistes l'expriment dans la notion de résurgence,

¹¹ Saint Basile, *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, IV, 40-50.

¹² M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, p. 21.

¹³ M. Foucault, *ibid.*, p. 21.

dans celle de maintien de la mémoire comme fondation de l'esthétique littéraire, dans l'idée que la création est le fruit de la répétition « remythisante », également dans la valorisation de la tradition, elle souderait, dit Foucault, « la dispersion de l'histoire dans la forme du même » et remonte sans discontinuité, « dans l'assignation indéfinie de l'origine »¹⁴. Toutes ces notions cimentent la vision d'une (supposée) étroite solidarité culturelle entre les termes de l'invention littéraire. Elles sont des aspects, on le sait, des thèses humanistes, socle philosophique de la vision continuiste de l'histoire, en particulier de celle de la littérature. Mais, établies sur des contreforts idéologiques qui ne relèvent ni de l'évidence ni de la certitude, ces thèses n'échappent pas à la contestation. La question se pose alors naturellement : que faire quand la filiation entre récits médiévaux et textes antiques (mythologiques notamment) semble sûre ?

Une remarque préalable éclairera la réponse : « mythologie », « mythe » sont des termes dont l'usage requiert des pincettes. Saturé d'éléments qui transgressent les lois du monde empirique, le mythe est l'un des lieux privilégiés de la rencontre de l'imaginaire le plus débridé et du symbolique le plus contraignant. Les accumulations d'objets étranges, les protagonistes venus de mondes où n'ont plus cours les lois physiques de la nature, placent, dit Paul Veyne, « comme les folkloristes devant le trésor des légendes ou Freud devant la logorrhée du président Schreber » et confrontés, en conséquence, à la question : « que faire de cette masse de billevesées ? »¹⁵. Pour répondre, on rappellera rapidement deux conceptions qui ont inscrit le lien entre réel, imaginaire, symbolique au cœur de l'idée que la culture occidentale se fait du mythe. Ces considérations paraissent nécessaires car les indiscutables différences entre ces idées imposent de faire des choix : favoriser l'une, écarter les autres, c'est obligatoirement suivre une direction précise et lourde de conséquences descriptives. On verra, par exemple, que l'une d'elles conduit à ne pas confondre le mythologique, effet de la *translatio*, et le mythique, indépendant du processus de transfert.

Commençons par une opinion qui réserve un accueil favorable aux enchantements de l'imaginaire. On la repère chez Aristote, considéré comme son premier théoricien. *La Poétique* s'intéresse aux sources du *thaumaston*, terme connotant l'« étonnement » et la « surprise », comme le fera le latin *mirabilia*. Le merveilleux relève donc de l'émerveillement ou, diront certains contemporains, de la fascination. On pense à Roger Caillois et à sa rencontre captivante d'insectes surprenants. Selon lui, « chaque fois une certaine *mythologie*

¹⁴ Cet inventaire est composé de citations extraites des pages 31 à 33 de *L'Archéologie du Savoir*.

¹⁵ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, p. 14.

ou une fascination particulière se trouve attachée à l'animal insolite »¹⁶. Comme envoûtée par ces rencontres fortuites, l'imagination est alors considérée comme l'un « des ressorts de la poésie »¹⁷. C'est, en un mot, l'apothéose du merveilleux poétique et mythologique, né du réel de la nature et du trouble de l'imaginaire. Nous ne nous sommes pas éloignés de la *translatio*, car d'éminents spécialistes de la littérature ont célébré ce triomphe, mais en le faisant procéder d'une autre origine : non d'une émotion naturelle, mais du choc provoqué, dans les Lettres médiévales, par la réapparition des traces vivantes d'une autre culture.

Regardons un exemple illustratif. Étudiant la naissance des narrations en langue d'oïl sur lesquelles portent différentes « ombres mythiques », notamment celles de Tristan, d'Énéas et de Perceval, Daniel Poirion célèbre le travail de l'écrivain médiéval dont le grimoire brode avec art les « vestiges mythiques »¹⁸. Convaincu de la puissance de l'imaginaire, il défend la conception poétique du lien entre enchantement merveilleux et mythe. Il en fait la conséquence de la *translation*, glorieux processus de transfert et de réception de la culture¹⁹. L'évidence du beau provoquée par la « merveille », loin d'être une qualité du monde, suppose le travail de l'écrivain, d'une part, le regard de celui qui le perçoit, du « cœur qui s'étonne » de l'autre. Le merveilleux est donc le fruit de la réception que l'écriture surprenante formule à l'intérieur de la fiction médiévale : en d'autres mots, il exprime « la *réception* de cette autre culture »²⁰ par celle qui l'accueille. Cette fenêtre ouvre sur les nombreuses études consacrées à l'incertaine mythologie du Moyen Âge considérée, on le voit, comme le fruit d'une « récréation » inscrite dans le flux continu de la *translatio*. Le lexique des critiques contemporains est riche en énoncés qui expriment ce procès : re-modélisation, réactivation de la mémoire, procès de transformation et d'adaptation et, terme particulièrement intéressant tant il est discuté, celui de remythisation²¹.

Mais peut-on se satisfaire de cette vision translative pour rendre compte de la signification mythique des Lettres médiévales ? Voyons la seconde réponse, aussi accueillante que la précédente, mais pour des raisons radicalement différentes. Cette deuxième conception dispose la rencontre du merveilleux et de l'imaginaire, d'une part, du mythe et du symbolique, de l'autre, dans le cadre d'une « critique de la conscience mythique ». Si Lévi-Strauss est l'un

¹⁶ R. Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, p. 17.

¹⁷ R. Caillois, *ibid.*, p. 19.

¹⁸ D. Poirion, « Qu'est ce que la littérature ? France 1100-1600 ».

¹⁹ « L'Écho littéraire fonctionne comme une mémoire avec un code d'images assurant la réminiscence et la reconnaissance dans un flux de paroles qui se perdraient autrement avec l'actualité. » D. Poirion, *Résurgences*, p. 7.

²⁰ D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, p. 65.

²¹ On trouvera des usages illustratifs de ces notions dans l'article synthétique de H. R. Jauss, « Allégorie, remythisation et nouveau mythe. Réflexion sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge », p. 469-499. Lire également F. Mora-Lebrun, « Gautier de Châtillon, Bernard Silvestre et *Le Roman d'Énéas* : trois tentatives d'appropriation de la mythologie antique au XII^e siècle ».

de ses plus éloquents représentants, Ernst Cassirer est l'un de ses meilleurs précurseurs. Ils sont tous deux héritiers de Kant, pour qui la « critique » suppose l'existence d'un fait, dont il s'agit de déterminer les « conditions de possibilité ». Le paradoxe saute aux yeux : comment situer le lien entre le mythe et l'imaginaire de la Merveille dans le cadre d'une critique de la pensée mythique si ce lien ne constitue pas un « fait » ? Précisément, le mythe est devenu un problème philosophique quand lui a été reconnue la dignité d'exprimer une orientation fondatrice de la conscience conçue comme forme de connaissance, apte à organiser le monde. Autant dire que la compréhension philosophique du mythe s'est fondée sur la récusation de la position précédente, quand on a admis, comme l'écrit Cassirer, « qu'il ne se meut aucunement dans un monde d'*invention* pure ou de *poésie* et qu'il possède une manière de *nécessité* et par suite une sorte de *réalité* »²². Voilà pour le « fait ». Aussi, dans l'hétérogénéité, le chaos et les « billevesées » arbitraires qu'offre apparemment le mythe, la réflexion portant sur la « conscience mythique » « découvre le rationnel dans ce qui paraît irrationnel, un sens à ce qui paraît dépourvu de sens »²³.

Que faire, quel programme descriptif ces principes invitent-ils à suivre ? Ils convainquent que le lien qui nous intéresse ne produit pas un sens poétique ou métaphysique, décelable « derrière » ou « avant » le mythe qui serait le témoin de sa réception, mais que la signification de cette attache doit être supposée dans l'objectivité même des textes étudiés. Ces déclarations invitent à dégager les formes symboliques, seules réalités effectives (qui n'est pas la réalité des choses au sens d'un empirisme naïf) qu'agencent les textes mythiques à partir de la rhapsodie des figures de l'imaginaire, plus ou moins merveilleuses en apparence, et des effets de transfert qui le fonderaient. Dans ce processus, en effet, les images, naturelles ou sur-naturelles, et venues de domaines entre lesquels l'expérience peut ne suggérer aucune connexion sont mises en ordre, amarrées par des structures étroites et ainsi, élevées à la dignité de symboles, ces outils mis à disposition de la connaissance mythique. Pour peu que, inscrit dans cette seconde perspective, on admette cette conception « intellectuelle » (et non poétique) des constructions « symboliques » (et non des données fascinantes de l'imaginaire naturel ou intertextuel) définissant le rôle dévolu aux mythes, on se donne les moyens de mieux comprendre certains récits troublants. Par ailleurs, rive que l'on souhaitait atteindre, on éclaire la nécessaire séparation entre la mythologie et le mythe. Marc Richir la confirme en ces termes :

²² E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, p. 19.

²³ E. Cassirer, *ibid.*, p. 19.

Comme en témoignent de nombreux textes philosophiques (jusqu'à Schelling et Cassirer) et anthropologiques, on a très longtemps confondu mythologie et mythe. Depuis les travaux de Lévi-Strauss (en particulier les *Mythologiques*) et de Pierre Clastres dans le domaine amérindien, c'est ce qui n'est plus possible de faire aujourd'hui²⁴.

APOLLONIUS DE TYR OU LA PRATIQUE SYMBOLIQUE

Arrivons enfin à l'œuvre choisie pour étayer nos arguments. Il s'agit d'une version proprement médiévale d'une œuvre mythologique « antique » que le Moyen Âge a lu avec prédilection, *Apollonius de Tyr*. Rappel important pour notre propos : cette narration célèbre passe pour l'un des meilleurs témoins de la *translatio* d'une riche tradition d'éléments romanesques dispersés depuis l'Antiquité, notamment dans les vies de saints²⁵. Mais les Lettres médiévales offrent des versions singulières ignorées pendant des siècles de transferts culturels. On va regarder l'une d'elles, datant du xv^e siècle²⁶, recueillie par le manuscrit de Vienne Österreichische Nationalbibliothek, 3428. Inconnus des narrations latines, certains de ses éléments initiaux se dévident tout au long des aventures et lui confèrent non seulement une forte cohérence, mais une signification « mythique » particulièrement riche. Dans le but de souder ces travaux pratiques aux considérations méthodologiques qui précèdent, on s'efforcera de montrer que cette richesse tient à la rigoureuse composition symbolique propre à ce manuscrit tardif.

On commencera par le motif du « chevalier ardent ». Une « billevesée » ? Il tire sur le fil « chevaleresque ». Volant à l'Antiquité le malheur un peu passif qui accable le jeune prince Apollonius, le récit médiéval en fait un authentique héros. Nous sommes en Grèce où règne un roi nommé Alexandre. Ce souverain est menacé par un chevalier maléfique que protège un écu portant tête de dragon :

Quant le chevalier au dragon apparceut qu'il [Apollonius] estoit si hardy, il hocha sa targe et le dragon gecta feu si horrible que merveilles. Lors Apolonie aparceut qui ne le pavoit aproucher sans grant peril, si prent son glesve a plain poing par le milieu et le gecte come

²⁴ M. Richir, « Qu'est-ce qu'un Dieu ? Mythologie et question de la pensée », p. 7 et p. 8.

²⁵ Se reporter, indications bibliographiques plus que minimales, au travail majeur de G. A. Kortekaas, *The Story of Apollonius, King of Tyre. A Study of the Greek and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*. Voir E. Archibald, « Apollonius of Tyre in Vernacular Literature. Romance or Exemplum ? » et *Incest and the Medieval Imagination*. Consulter également M. Delbouille : « Apollonius de Tyr et les débuts du roman français » et E. Wolff, *Histoire du roi Apollonius de Tyr*.

²⁶ Il existe des versions plus tardives encore, notamment des incunables offrant des leçons encore plus originales, par exemple : *Cronicque et Hystoire de Appollin, roy de Thir*.

ung gavelot au chevalier enemy, et il gescte sa targe au devant du coup et le glaive entra en la gueule au dragon²⁷.

Le dragon tournera la tête et enflammera son démoniaque possesseur ! L'épreuve se déroulant au royaume d'Alexandre, c'est bien la défaillance de cet incapable (prestigieux) et de ses chevaliers que palliera glorieusement Apollonius. Le motif, répertorié sous le nom *Magic flaming shield* est l'un des grands classiques de la littérature... celtique. Impureté de la *translatio* ! Le grand roi de Norvège Caisel Clumach, par exemple, selon un texte épique irlandais intitulé en français la *Bataille de Ventry* (XV^e siècle), portait un bouclier venimeux, projetant des flammes rougeoyantes, que le forgeron des enfers avait fabriqué spécialement pour lui. Cependant, en général, ces objets diaboliques n'ont pas pour vocation de brûler leur usager²⁸. L'intérêt de notre version consiste à proposer une thématique originale (qu'elle tient peut-être du roman *Perlesvaus ou le Haut Livre du Graal*²⁹, où le motif apparaît tel quel, ou encore de *La Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil qui offre également un épisode de chevalier au dragon).

Dans le manuscrit de Vienne, le thème du motif, son « sujet » si l'on veut, ne fait pas de doute : en obtenant la victoire contre le démoniaque chevalier-dragon, Apollonius donne chair à l'imaginaire de ces héros saurochtones qui, en éradiquant les forces sauvages et diaboliques, permettent l'avènement de la souveraineté ordonnée. Et c'est ainsi que, sous nos yeux, est posée la première pierre du socle symbolique qui fonde notre récit puisque ce premier motif (incontestablement « merveilleux ») renforce une construction où la vaillance entre en étroit rapport avec la souveraineté. C'est ce que l'on va voir maintenant.

Au départ de la version de Vienne, trait totalement original, la mort des parents d'Apollonius et son jeune âge font placer ses quatre royaumes, d'Antioche, d'Arabie, d'Éthiopie et de Tarse, sous la régence d'Antiochus. Plusieurs figures se succèdent alors pour poser la question dynastique³⁰ et faire d'Antiochus un usurpateur. La légitimité du prince paraît dans les premières lignes du roman. Avant de mourir, sa femme met en garde le tyran dans un surprenant concentré symbolique :

²⁷ Les références iront à : *Le Roman d'Apollonius de Tyr* (cité désormais *Apollonius*). Il s'agit de la version offerte par le ms. de Vienne ; ici, p. 70 et p. 72. L'édition du manuscrit du XV^e siècle, Londres BL, Royal 20 C II, due à C. Galderisi et V. Agrigoroaei est attendue dans le cours de l'année 2012 aux éditions Brepols.

²⁸ T. P. Cross dans son *Motif-Index of Early Irish Literature* signale de nombreuses occurrences d'armes magiques enflammées.

²⁹ Le *Motif-Index* de S. Thompson nomme ce motif : *Devil's in dragon head on a shield is expelled by a knight* (G303.7). Il l'illustre d'une référence à l'édition d'A. Dickson : *Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*.

³⁰ Consulter A. Pioletti, « Il Modello narrativo dell' Apollonio di Tiro e aulcune versioni romanze », p. 11-27.

« Mon seigneur, je vous requier que vous vous facié aymer au peuple, et vous ferés bien, car il pourroit encor bien advenir que Apolonie, qui doit estre roy de droit, pourroit avoir nostre fille a femme, car elle est de son aage. »

Cette question de la souveraineté réapparaîtra lors de l'épreuve du combat du « droit seigneur »³¹ contre le chevalier-dragon, également lors du siège d'Antioche imposé par l'attitude illégitime du frère d'Antiochus qui refuse de céder Antioche à son prince, Apollonius. L'inceste initial trouve également son site au sein de la question de la souveraineté : amant jaloux de sa fille, Antiochus l'empêche d'épouser Apollonius, l'héritier du royaume, son « roy de droit » comme le dit sa femme à juste titre. L'inceste acquiert ainsi une dimension plus politique que physique. Bref, violent, dissimulé, incestueux, usurpateur, pleutre³², Antiochus associe le mauvais prince, le mauvais guerrier et le mauvais père. Une facette négative complémentaire paraît dans un nouveau et troisième domaine – proche du « réel » ? – celui des relations « économiques »³³ qu'il entretient avec son peuple. Accablés d'impôts toujours plus écrasants, les gens d'Antioche regrettent Apollonius, leur droit seigneur et fomentent la révolte.

Bien entendu, Apollonius occupe symboliquement une position radicalement antinomique. Le « bricolage »³⁴ du récit fait ici feu de tout bois. Héros de la bonne gouvernance économique, Apollonius assure aussi bien la juste distribution du blé, que celle de l'argent et de l'or et de tout type de richesses (notamment des vêtements). Reprenons les premiers feuillets du récit. La devinette éclaircie, le héros décide d'embarquer « tout son avoir et ses chevaliers ou son harnois fust mis »³⁵. Arrivé à Tarse accablée par la famine, il vend ses réserves de froment avant de restituer l'argent perçu pour ne pas abandonner sa dignité royale et éviter de se voir affliger du nom de marchand³⁶. C'est pourtant bien comme marchand naufragé qu'Apollonius définit son état quand le roi de Cyrène s'en enquiry³⁷. Et c'est bien d'un marchand que sa future femme tombe amoureuse. Comme il se doit, puisque tout mariage idyllique se fonde sur une mésalliance.

Comment interpréter ces faits associant étroitement la souveraineté princière, la vaillance guerrière et le contrôle économique ? Comment comprendre les relations symboliques qui les

³¹ *Apollonius*, p. 62 et p. 68 pour ces deux citations.

³² Il envoie trente chevaliers assassiner le jeune Apollonius à Tarse. Mais, respectant les règles féodales, les trente refusent ce crime injuste : « Beaulx seigneurs, nous sommes tous (f. 3b) envoez par Antyocus en ce pays pour prendre fin de Apolonie. Cy est vrai que l'enfant Apolonie fut filz Thobie nostre droit seigneur, et Apolonie, qui oncques mal ne nous fist, recevoit mort par nous ? Ce seroit mal et peché. » (*ibid.*, p. 66-68).

³³ Voir les développements de J. Scheidegger, « Pères et filles dans l'*Apollonius de Tyr* ».

³⁴ Pour employer le célèbre concept utilisé par C. Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, p. 30 et p. 31.

³⁵ *Apollonius*, p. 78.

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ À la clôture du récit, Apollonius distribuera équitablement ses quatre royaumes à ses fils.

structurent ? N'est-on pas naturellement tenté de les couvrir au patron des trois fonctions duméziliennes, articulant « la souveraineté magique ou juridique, la force physique et principalement guerrière, l'abondance tranquille et féconde »³⁸. Le personnage d'Apollonius en offre-t-il la saisissante synthèse ?

Cette séduisante hypothèse est orientée, nous semble-t-il, par des rapprochements contestables dans ses références historiques et textuellement superficiels. On évoquera trop rapidement la critique de Georges Duby qui montre de façon convaincante comment la vision guidée par l'idéologie des trois fonctions avait rencontré de vives concurrences dès le XII^e siècle, époque où le système féodal et ses valeurs chevaleresques s'étaient imposés³⁹. Mais c'est le récit lui-même, seule préoccupation de ces lignes, qui invite à ne pas s'en satisfaire et à mettre au jour sa structure symbolique spécifique (indépendante de la trifonctionnalité indo-européenne) et le sens de cette dernière. Voyons cela.

Certes l'ouverture de la version de Vienne, c'est incontestable, prend une allure chevaleresque, princière et « bienfaitrice » marquée. Mais ces qualifications sont trop imprécises. Car notre manuscrit semble plus largement s'intéresser à symboliser la stabilité sociale et matrimoniale d'un souverain infortuné puis heureux, surmontant une série de désordres et de confusions pour atteindre l'équilibre individuel et culturel dans des thématiques – ou des « codes » – plus étendus. Non pas trois, comme on l'a vu jusqu'ici, mais bien plus : service des armes, connaissance érudite, souveraineté, sexualité et alliance matrimoniale, économie, usage de la parole et règle de propreté. Comment le texte atteste-t-il cette richesse ? Son ouverture campe un « méchant » Antiochus qui est, on l'a vu, un anti-héros de la confusion dans l'ensemble des thématiques évoquées. En effet, Antiochus confond, c'est-à-dire nie les différences constitutives au sein de ces « codes » : il mêle les rôles de régent et de roi, de père et d'amant, de l'homme qui offre sa fille en mariage et de celui qui la conserve pour lui-même, de poseur – si l'on peut dire – de questions nouées, de souverain dispensateur et thésaurisateur. Ces confusions ne sont pas des billevesées insignifiantes !

On aperçoit les nettes correspondances qui apparaissent entre les thèmes. Une menace dans l'un va de pair avec une intimidation dans d'autres. Rien d'étonnant à ce que les rôles d'Antiochus soient les parallèles inversés de ceux d'Apollonius, symbole de l'ordre et des distinctions salutaires. Quelles qualités lui assurent cette vocation qui le distingue ? Tout d'abord, on l'a dit, sa valeur guerrière, son aptitude à vaincre ses ennemis les armes à la main.

³⁸ G. Dumézil, *Mythe et Épopée* I, p. 16.

³⁹ G. Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*.

Mais ce n'est pas tout. Car Apollonius a reçu une solide éducation à Tarse. Aussi, « bien endoctriné des sept arts »⁴⁰, il est particulièrement qualifié (plus que ce qu'attendait Antiochus⁴¹) pour traduire le *devinail* de grec en latin et percer l'énigme⁴². L'une des fonctions majeures de l'énigme n'est-elle pas de servir de témoin de sagesse et de culture ? Cela ne va pas de soi : dans un récit comme celui d'Hippodamie⁴³ raconté par Apollodore, le père incestueux ne se débarrasse pas de ses rivaux par une énigme, mais par une épreuve ; en d'autres termes par un défi au pouvoir et non à la connaissance.

Un mot maintenant sur la confusion induite par l'inceste (codes de la sexualité, de l'alliance et même de la parole). Que permet d'ajouter le manuscrit de Vienne à tout ce qui a déjà été dit ? C'est, une nouvelle fois, le chevalier démoniaque qui viendra à l'aide. Tenons pour acquises les deux idées suivantes, avancées par Marie Delcourt dans *Œdipe ou la Légende du conquérant*, plus précisément au chapitre « La victoire sur la Sphinx ». Tout d'abord, « le duel du héros et du monstre et naturellement, la victoire du premier, est l'exploit qui habilite à la royauté ». Seconde règle : « entre la victoire et la prise de pouvoir se place presque toujours un épisode intermédiaire, le mariage du vainqueur avec une princesse »⁴⁴. La situation dans laquelle se trouve Apollonius rappelle-t-elle avec autant d'évidence qu'on le dit celle d'Œdipe devant la Sphinx ? Deux différences notables incitent à répondre négativement. La première s'inscrit dans les traits du chevalier à l'écu dragonsque propre à notre version viennoise. Il est bien le « monstre » que vainc le futur roi, mais il n'est évidemment pas,

⁴⁰ Apollonius, p. 73.

⁴¹ La question se poserait ici de savoir si le jeune clerc a bien compris la devinette d'Antiochus. Croyons le texte. Antiochus y reconnaît que son prince a trouvé la solution : « Taliarche, tres loyal mensitre de mes secrés, saiches que Apolonie a trouvé la solution de ma question. » (*ibid.*, p. 80).

⁴² Ce savoir, cette connaissance des lettres lui permettront, dira la conclusion, de « mettre en escript toutes les adventures de lui et des siens et en fist deux volumes. » (*ibid.*, p. 158).

⁴³ Apollodore : « Récit de la victoire de Pélops [3] Pélops, après avoir été égorgé et bouilli au banquet des dieux, est encore plus beau lorsqu'il revient à la vie et à cause de l'excellence de sa beauté, il devient l'aimé de Poséidon qui lui donne un char ailé ; celui-ci même quand il roulait sur la mer ne mouillait pas ses essieux. [4] Or le roi de Pise, Oinomaos, avait fille Hippodamie, et, soit qu'il en fût amoureux, comme le disent certains, soit qu'un oracle l'eût averti qu'il mourrait par la main de celui qui épouserait sa fille, aucun homme n'arrivait à l'obtenir pour femme. Le père ne parvenait pas à la persuader de s'unir à lui et il mettait les prétendants à mort. [5] Car étant en possession des armes et des chevaux que lui avait donnés Arès et il faisait du mariage de sa fille le prix d'une épreuve pour les prétendants. Le prétendant devait prendre Hippodamie sur son propre char et fuir jusqu'à l'Isthme de Corinthe ; Oinomaos, après avoir revêtu des armes, le poursuivait aussitôt ; s'il le rattrapait, il le tuait ; si le fuyard n'était pas rejoint, Hippodamie devait être à lui. De cette manière, il avait déjà tué de nombreux prétendants, certains disent douze ; et il leur coupait la tête et la clouait sur sa maison. [6] Pélops se présente donc, lui aussi, comme prétendant ; et lorsque Hippodamie vit sa beauté, elle fut prise d'amour pour lui et elle persuade Myrtilos, le fils d'Hermès, de l'aider ; Myrtilos était le cocher d'Oinomaos. [7] Myrtilos donc, qui était amoureux d'elle et voulait lui faire plaisir, ne mit pas les clavettes d'essieu aux moyeux des roues et fit qu'Oinomaos perdit la course et la vie, empêtré dans les rênes et traîné à mort ; selon certains toutefois, il fut tué par Pélops. » (*Épitomé*. Site : <http://www.educnet.education.fr/musagora>).

⁴⁴ M. Delcourt, *Œdipe ou la Légende du conquérant*, p. 104.

comme la Sphinx des légendes œdipiennes, un démon « questionneur et écrasant »⁴⁵. Certes, notre manuscrit place bien devant ce que Marie Delcourt nomme des « énigmes nuptiales »⁴⁶. Mais, deuxième ensemble de différences, Apollonius, qu'il ait ou non résolu l'énigme, n'épouse pas la femme qu'« offre » la victoire sur l'interrogateur monstrueux, comme Œdipe épouse Jocaste. Il est donc légitime de suggérer qu'Apollonius serait plutôt un anti-Œdipe⁴⁷.

Vers quelles conclusions conduit cette rapide illustration des jeux entre « réel », « imaginaire » et « symbolique » mis en scène par l'une des narrations médiévales les plus étonnantes et les plus appréciées ?

Les aventures du roi de Tyr, dans la leçon singulière de Vienne, offre un modèle de l'affirmation symbolique grâce à l'association, finalement, de quatre domaines de sens : la souveraineté (ordre dynastique et économique), la chevalerie, la clergie et diverses valeurs que l'on peut à juste titre qualifier de « courtoises » (sexualité, matrimonialité, usage de la parole). N'est-il pas légitime, alors, de faire de la copie viennoise d'*Apollonius de Tyr* une véritable réflexion utilisant certains traits référentiels (la prouesse, par exemple) et quelques motifs merveilleux privilégiés (d'origine mythologique et portés par la *translatio*) pour « penser » la confusion et l'ordre dans ces domaines constitutifs de la culture médiévale ? De la distribution du froment à la compréhension des devinettes en passant par la victoire contre un démon ardent, le « bricolage » étudié montre que rien n'est rebelle à la structure et donc au sens du récit porté par ce manuscrit si particulier qui brise à sa façon la ligne de ses antécédences.

Jean-Jacques VINCENSINI
Université François Rabelais- CESR (Tours)

⁴⁵ M. Delcourt, *Œdipe ou la Légende du conquérant*, p. 105. Il conviendrait, ici, de rendre hommage à un roman qui, peu ou prou, avait, bien avant le manuscrit de Vienne, tenté de concilier à sa manière les deux imaginaires en question. Il s'agit du *Tristan en prose*, du moins de cette pré-histoire du *Tristan en prose* qu'offre le texte du même nom édité par Renée Curtis en 1963 (version datant des environs de 1230. Tome 1, Munich, Hueber, 1963). J. H. Grisward a rapproché les *devinailles* d'Antiochus et celles que, dans cette version du *Tristan*, pose le géant-questionneur au fils de Sador, qui n'a d'autre nom que *Apollo l'Aventureus*. Un fils qui, après avoir compris la *devinaille* (6^e et dernière de celles qu'égrène le roman) de l'ogre et lui avoir tranché la tête tuera son père, à son insu, avant d'épouser Chelinde, sa propre mère (§ 158, l. 20-21). Voir J. H. Grisward, « Un schème narratif du *Tristan en prose*. Le mythe d'Œdipe », p. 329-339.

⁴⁶ M. Delcourt, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ En revanche, les compétences intellectuelles et verbales (résoudre l'énigme) sont équivalentes.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- Cronicque et Hystoire de Appollin, roy de Thir*, Nantes, Musée Dobrée, impr. 538, éd. Jean-Jacques Vincensini, in « *Qui tant savoit d'engin et d'art* ». *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, dirs Claudio Galderisi et Jean Maurice, Université de Poitiers, CESCUM, 2006, p. 509-534.
- Histoire du roi Apollonius de Tyr*, trad. Etienne Wolff, Paris, Anatolia, 1996.
- Roman d'Apollonius de Tyr*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, LGF, 2006.

ÉTUDES

- ARCHIBALD Elizabeth, « *Apollonius of Tyre in Vernacular Literature. Romance or Exemplum ?* », *Groningen Colloquia on the Novel*, III (1990), p. 123-137.
- *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1967.
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, trad. Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Minuit, 1972.
- CROSS Tom P., *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington, Indiana University Publications, Folklore Series, 7, 1952.
- DELBOUILLE Maurice, « *Apollonius de Tyr et les débuts du roman français* », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, vol. 2, p. 1171-1204.
- DELCOURT Marie, *Œdipe ou la Légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- DEMATS Paule, *Trois Études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973.
- DICKSON Arthur, *Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*, New York, Columbia University Press, 1929.
- DUBY Georges, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- DUMEZIL Georges, *Mythe et Épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européennes*, Paris, Gallimard, 1968.
- FORD Philip, *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GRISWARD Joël H., « *Un Schème narratif du Tristan en prose. Le mythe d'Œdipe* », in *Mélanges de Langue et de Littératures médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 329-339.
- JAUSS Hans R., « *Allégorie, remythisation et nouveau mythe. Réflexion sur la captivité chrétienne de la mythologie au moyen âge* », in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Association des Romanistes de l'Université de Liège (*Marche Romane*), 1974, p. 469-499.
- KORTEKAAS George A., *The Story of Apollonius, King of Tyre. A Study of the Greek and an Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Leide/New York/Cologne, E. J. Brill, 2004.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

- MORA-LEBRUN Francine, « Gautier de Châtillon, Bernard Silvestre et *Le Roman d'Eneas* : trois tentatives d'appropriation de la mythologie antique au XII^e siècle », in *Pour une Mythologie du Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 11-26.
- PIOLETTI Antonio, « Il Modello narrativo dell'*Apollonio di Tiro* e aulcune versioni romanze », in *Medioevo Romano e Orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi*, éd. Antonio Pioletti et Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubettino, 1995, p. 11-27.
- POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41 (1981), p. 109-118.
- *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982.
 - *Résurgences. Mythe et Littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF, 1986.
 - « Qu'est-ce que la littérature ? France 1100-1600 », in *What is Literature, France 1100-1600 ?*, dirs François Cornilliat, Ullrich Langer et Douglas Kelly, Lexington, French Forum, 1993, p. 11-29.
- RICHIR Marc, « Qu'est-ce qu'un Dieu ? Mythologie et question de la pensée », in Friedrich-Wilhelm Schelling, *Philosophie de la mythologie*, trad. Alain Pernet, Grenoble, J. Million, 1994, p. 7-85.
- SAINT BASILE, *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, éd. et trad. Fernand Boulenger, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- SCHEIDEGGER Jean, « Pères et filles dans l'*Apollonius de Tyr* », *Senefiance*, 26 (1989 : *Les Relations de la parenté dans le monde médiéval*), p. 259-271.
- STANESCO Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden/New York/Cologne, E. J. Brill, 1988, vol. 9.
- THOMPSON Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1956.
- Translations médiévales, Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles) Études et Répertoire*, dir. Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.
- ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980.

II

TRANSLATIONS POLITIQUES

ALEXANDRE ET LA LUTTE CONTRE L'IDOLATRIE SELON *LA BOUQUECHARDIÈRE* DE JEAN DE COURCY : IDOLE RELIGIEUSE ET IDOLE AMOUREUSE¹

L'article porte sur une compilation d'histoire antique du début du XV^e siècle, *La Bouquechardière* de Jean de Courcy, inédite, qui contient un long récit de la vie d'Alexandre le Grand, entièrement moralisé selon les procédés de l'allégorie et de l'écriture des sermons. L'auteur réinterprète la destinée du conquérant macédonien en l'actualisant en fonction de préoccupations politiques, éthiques et esthétiques très présentes à la fin du Moyen Âge en France. Il projette sur Alexandre l'idéal d'une monarchie théocratique et, au cœur de son discours politique et religieux, mais aussi amoureux, inscrit l'impératif de la lutte contre l'idolâtrie.

Le Moyen Âge, plus que nulle autre époque sans doute, a gardé vivant le passé d'Alexandre dans sa mémoire et l'a intégré à son actualité en renouvelant son portrait, en l'exploitant dans différents genres littéraires pour véhiculer les valeurs et les idéaux du temps présent. Dans la littérature française, cette fascination ne se dément pas au XV^e siècle, comme en témoignent les mises en prose du roman d'Alexandre de Paris et des *Vœux du Paon*, la traduction de Quinte-Curce par Vasque de Lucène, les œuvres sur les Neuf Preux² et de nombreuses autres compilations historiques. Parmi ces dernières, *La Bouquechardière*, ainsi appelée parce que son auteur Jean de Courcy était seigneur de Bourg-Achard en Haute-Normandie, reste inédite. Né en 1360 et mort en 1431, Jean de Courcy a vécu une grande partie de la guerre de Cent Ans, dans laquelle sa famille, semble-t-il toujours du parti français, a perdu nombre des siens. Il aurait lui-même longtemps mené une vie aventureuse et beaucoup voyagé³. L'hypothèse a été émise qu'il ait participé à la croisade de Nicopolis avant de séjourner en Grèce⁴. Dans le prologue de *La Bouquechardière*, il se présente comme un « chevalier normant, plain de jours et vuydié de jeunesse (BnF fr. 329, f. 1^r) », qui se retire sur ses terres après une expédition guerrière en Grèce. Son retour en Normandie le confronte à la reconquête anglaise, après la bataille d'Azincourt, et à la perte, durant un temps, de ses terres de Bourg-Achard. La fin de sa vie est alors consacrée à l'écriture de sa longue compilation d'histoire ancienne, sans doute commencée en 1416 et terminée en 1422, puis d'un récit de voyage allégorique, *Le Chemin de*

¹ Ce travail a bénéficié d'une aide de l'Agence Nationale de la Recherche portant la référence ANR-O9-BLANC-0307-01 pour le programme de recherche que je dirige sur la création d'un mythe d'Alexandre dans les littératures européennes, XI^e-XVI^e siècle.

² Cette liste de neuf personnages héroïques réunit trois païens, Hector, Alexandre et Jules César, trois juifs, Josué, David et Judas Maccabée, et trois chrétiens, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Elle connaît un immense succès à la fin du Moyen Âge. Sur le motif des Neuf Preux, voir l'étude de E. A. Hancock, *The Nine Worthies : their Influence on Culture from Fourteenth to the Seventeenth Centuries* et les articles de T. van Hemelryck, « Où sont les Neuf Preux ? Variations sur un thème médiéval », p. 1-8, et A. Salamon, « Alexandre le Grand dans les compilations des Neuf Preux en France au XV^e siècle », p. 195-213.

³ Sur l'auteur, nous disposons des données réunies par A. Dezellus, *Jean de Courcy, seigneur de Bourg-Achard, un écrivain et poète normand au temps de Jeanne d'Arc*.

⁴ A. Dezellus, *ibid.*, p. 44-45.

Vaillance. *La Bouquechardière* se compose de six livres, qui couvrent environ 400 folios : le livre I relate l'histoire de la Grèce, de la fondation d'Athènes à la description de Thèbes, le livre II la guerre de Troie, le livre III la diaspora des Troyens ; le livre IV porte sur l'Orient assyrien, babylonien et perse, le livre V sur la Macédoine et Alexandre, le livre VI sur la révolte des Maccabées. Tout au long du XV^e siècle, *La Bouquechardière* a connu un large succès aussi bien en Normandie que dans d'autres régions, et notamment à la cour de Bourgogne. Nous conservons en effet 34 manuscrits, souvent très richement illustrés, qui ont été répertoriés, décrits et classés par Béatrice de Chancel⁵. Au-delà de ses deux articles, l'œuvre est très peu connue faute d'édition et d'études critiques. Nous la citerons ici en transcrivant des passages du manuscrit français de la Bibliothèque nationale de France 20130, que nous avons contrôlé avec le manuscrit BnF fr. 329⁶.

Jean de Courcy y montre une prédilection pour l'Orient antique, comme s'il s'agissait, par cette évasion dans l'ailleurs, le lointain à la fois spatial et temporel, d'établir une distance avec le présent de l'écriture. Peut-être s'expriment ainsi les désillusions du seigneur qui, au retour de ses aventures orientales, découvre une Normandie en pleine tourmente et, dans sa chronique, se replie sur le passé antique pour tenir le discours d'un moraliste chrétien. Sa compilation est ainsi entièrement glosée, lui-même distinguant dans son prologue ce qu'il appelle son « principal texte » et les fragments compilés « en briefve substance » qu'il lui ajoute (BnF, fr. 329, f. 3). Bien que les moralisations lui permettent d'établir de nombreux parallèles bibliques, le contenu des différents livres montre qu'il n'écrit pas une histoire universelle, d'autant qu'après le récit sur les Maccabées, il ne retrace que brièvement le devenir de Jérusalem en s'arrêtant à la naissance du Christ. Qu'il ne déroule pas la narration historique jusqu'au temps de l'écriture ne l'empêche néanmoins pas de chercher à adapter son récit de l'histoire antique à des préoccupations présentes, et, pour celui de la vie du conquérant macédonien, à l'actualiser selon trois voies convergentes :

- l'exploitation d'un texte « moderne », car récemment écrit en langue française : *Les Dits moraux des philosophes* de Guillaume de Tignonville,

⁵ B. de Chancel, « Les Manuscrits de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy », p. 219-290, « Les Manuscrits de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy et leur décor », p. 181-196. Quelques indications sur les sources sont données par L. Lécureux, « Étude sur *La Bouquechardière* », p. 79-86. Les deux manuscrits BnF fr. 20130 et 329 font partie des manuscrits les plus anciens qui ont été réalisés à Rouen entre 1450 et 1475 (voir B. de Chancel, « Les Manuscrits de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy », p. 239-241).

⁶ Si *La Bouquechardière* est inédite, nous disposons d'une édition partielle du *Chemin de Vaillance*, conservé dans un seul manuscrit : B. D. Dubuc, *Étude critique et édition partielle du Chemin de Vaillance de Jean de Courcy d'après le manuscrit British Museum Royal 14 E II*. Nous envisageons le projet d'une édition de *La Bouquechardière*.

- la projection sur Alexandre d'une conception de la royauté en plein essor à la fin du Moyen Âge en France, celle d'une monarchie théocratique⁷,

- et pour mieux mettre en valeur cet idéal politique, le recours à une écriture pleinement en adéquation avec tout un pan de la littérature du temps présent, ses idéaux esthétiques et ses impératifs didactiques : les œuvres allégoriques et « moralisées », dont *L'Ovide moralisé* qui est l'une de ses sources.

En ce début du XV^e siècle, Jean de Courcy s'inscrit certes dans le prolongement des histoires universelles en langue française qui se multiplient depuis le XIII^e siècle et relatent toutes longuement la vie d'Alexandre, *L'Histoire ancienne jusqu'à César* de Wauchier de Denain, *La Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, *Le Miroir historial* de Jean de Vignay, traduction du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. S'il est bien l'héritier de ces historiens, il ne se contente pas de recueillir passivement leur témoignage. Sa compilation montre l'invention d'une nouvelle forme d'écriture historique et, pour le roi macédonien, d'une nouvelle interprétation de sa destinée, en fonction de modèles politiques, éthiques et aussi esthétiques de la fin du Moyen Âge.

Le récit qu'il consacre à la Macédoine est en effet très long, la section sur les Macédoniens occupe presque une centaine de folios dans le manuscrit BnF fr. 20130 (f. 78^v-174^v) et 75 folios dans le manuscrit BnF fr. 329 (f. 277^r-352^v). C'est environ le quart de l'œuvre. Par comparaison, il ne constitue que 5% environ de *La Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* et 10% de *L'Histoire ancienne jusqu'à César*. Deux sources majeures sont mises à contribution. La première est justement *La Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, très diffusée à la fin du Moyen Âge et très critique à l'encontre d'Alexandre. Le second texte fait en revanche son entrée dans l'historiographie médiévale grâce à Jean de Courcy : comme nous l'avons annoncé, ce sont *Les Dits moraux des philosophes* que Guillaume de Tignonville, prévôt de Paris, conseiller de Charles VI, compose vers 1402. Jean de Courcy innove ici en choisissant un texte récent et donc moins connu, bien qu'il ait rapidement joui d'une diffusion importante, un texte qui, déjà par son origine orientale, renouvelle le point de vue sur le Macédonien. *Les Dits moraux des philosophes* remontent en effet à une œuvre arabe, la *Collection de dits sages* de l'auteur égyptien al-Mubaššir (XI^e siècle), par les intermédiaires des adaptations hispanique puis latine du *Bocados de oro* et du *Liber philosophorum*

⁷ Sur les affirmations médiévales antérieures de cette idéologie, voir Y. Sassier, *Royauté et idéologie au Moyen Âge*, p. 28-96 et 116-130 ; pour la fin du Moyen Âge, voir J. Krynen, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France*, « Rex christianissimus », p. 345-383.

*moralium antiquorum*⁸. À l'opposé de *La Chronique de Baudouin d'Avesnes*, l'œuvre est écrite à la gloire d'Alexandre, qu'elle idéalise comme un roi-philosophe, converti au monothéisme : elle met en exergue la mission que Dieu lui donne d'initier l'humanité entière à une religion pré-chrétienne. Jean de Courcy choisit de concilier les deux textes en privilégiant l'interprétation de Guillaume de Tignonville et en projetant sur Alexandre un idéal politique que n'incarnaient pas en lui les auteurs des histoires universelles antérieures, celui d'une royauté théocratique dont l'expression, tout en prenant son origine dans le texte arabe, entre en convergence avec l'idéologie du *rex christianissimus* en plein essor à la fin du Moyen Âge en France⁹.

Cette nouvelle interprétation de l'exemplarité d'Alexandre est confortée par une autre innovation majeure, l'écart le plus visible par rapport au modèle « classique » de l'histoire universelle : la moralisation systématique des données historiques relatées. Dans *La Bouquechardière*, chaque unité narrative est exploitée comme support d'un petit sermon. En s'appropriant ainsi les procédés de la moralisation et de l'allégorie, de plus en plus employés dans le domaine profane à la fin du Moyen Âge, notamment pour les fables mythologiques avec *L'Ovide moralisé* ou *L'Epistre Othea* de Christine de Pizan, mais non encore exploités pour gloser l'histoire macédonienne, Jean de Courcy écrit l'unique exemple en français d'une vie d'Alexandre moralisée de son début jusqu'à sa fin. Dans les histoires universelles antérieures, seul Wauchier de Denain s'autorisait à transformer quelques épisodes de la carrière du Macédonien en exemples homilétiques, mais sans l'initier au monothéisme ni gloser continûment le récit¹⁰.

La dénonciation de l'idolâtrie revient alors tel un leitmotiv et se décline sous des formes variées. Non seulement les transformations les plus récurrentes du récit sur Alexandre ont trait aux images et aux idoles, mais plusieurs des « moralisations » les plus intéressantes, avec le recours à l'allégorie, sont consacrées à ce même thème. C'est donc autour de cette question des images et des idoles que semble se cristalliser le discours politique et religieux. Nous en étudierons ici les exemples qui ont trait aux relations d'Alexandre avec Aristote et Nectanabus, à l'éducation du jeune roi par le philosophe ainsi qu'à la légende de sa filiation avec l'enchanteur égyptien. Le lien que cette dernière établit entre l'idolâtrie religieuse et l'idolâtrie amoureuse se retrouve plus loin, à travers l'exploitation, inattendue dans le livre sur Alexandre, de la fable de Pygmalion.

⁸ Guillaume de Tignonville, *Les Dits moraux des philosophes*, p. 851-1022 ; *Bocados de Oro* ; *Il Liber philosophorum moralium antiquorum*, p. 393-597. Le texte de Guillaume de Tignonville sera ensuite traduit en anglais.

⁹ J. Krynen, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France*, p. 345-383.

¹⁰ *L'Histoire ancienne jusqu'à César : Alexandre et la Macédoine*, § 36, 37, 59, 93.

C'est après le récit de la mort de Philippe que Jean de Courcy commence à s'inspirer des *Dits moraux des philosophes* de Guillaume de Tignonville, lorsqu'Alexandre est couronné. Tout au début du récit de la carrière politique d'Alexandre, l'auteur normand réécrit les enseignements d'Aristote qu'il lit dans l'œuvre de son prédécesseur, soit un petit miroir du prince qui privilégie la sagesse du souverain. Comme l'œuvre est encore inédite et pour donner une idée de l'ampleur des gloses de Jean de Courcy, nous transcrivons ici, assez longuement mais non dans son intégralité, la fin du passage :

Moult d'autres bons enseignemens et loables doctrines lui monstra Aristote et par especial qu'il destruisit les ydoles et eust creance ou vray dieu de Nature qui tout gouverne et le ciel et la terre et que a celle fin voulsist son peuple gouverner et actraire. [...]

Après ce que Alixandre ainsi fut couronné voutl il ensuir les bonnes doctrines que Aristote lui avoit monstrees, par especial il fut en vouloir des ydoles mectre a destruccion, par quoy il fist escrire tantost une epistre, laquelle fut envoyee par les provinces et cités de son royaume. De laquelle epistre ensuite la teneur : « Alixandre filz du roy de Macedone, a tous nos serfz et subjectz salut, Dieu tout puissant et createur du ciel et de la terre, des estoilles, des montaignes, de la mer et de toutes les choses qui sont et pevent estre, qui en mon courage a mis vraie congnoissance de lui et sa crainte et a ses services m'a establi et obligé a la garde de son peuple, et dés mon enfance m'a mis au plus hault estat de ce monde, pourquoy je lui rens graces de ce commandement qui est tel et si noble en lui suppliant de bon moyen et de merveilleuse fin. Vous sçavez comme nos peres et les vostres ont le temps passé adouré les ydoles qui ne pevent nuire ne ayder a nulluy, sentir, voir ne ouïr et n'ont raison n'entendement. Si devez estre en voz cuers honteux d'aourer les ymaiges que vous avés faictes de voz propres mains. Pour quoy je vueil que d'ycy en avant vous tous ayés ferme creance au vray Dieu de nature qui a pover en ciel et en terre et que vous le servés de cy en avant et cellui adourés sur toutes choses. » [...]

Par celle voie ramena il son peuple en la creance de dieu naturel. Si fut de eulx tous amé et servi et les osta de la male erreur en quoy ilz estoient nourris. Ce qui est grant vertu a ung jeune prince de induire son peuple en la divine amour, garder la loy en justice loable et que ainsi puisse noblement regner. Ainsi comme on lit ou quart livre des Roys de Jozias qui fut filz du roy Amon, lequel Josias regna en Jerusalem jeune enfant qui n'avoit que .XVIII. ans, si fut si saige et a Dieu si plaisant que dés celui temps qu'il vint au regne purga il la terre de toutes les ydoles que son pere Amon y avoit ordenees. Et par sages raisons et doux enhortemens chastia le peuple de leur folle creance. Et par son bon sens et les pecunes qu'il ordonna fut moult augmenté le temple Salmon qui en Jerusalem estoit ediffié. Et pour la cause que tous les enfans d'une lignie n'ensuivent l'un l'autre et que leurs condicions sont moult opposez par ce que les ungz n'ensuivent leurs generacions, nous dit ainsi saint Jehan Crisostome : « Que prouffite la noble generacion a celui de qui la vie est honteuse ? Et que

nuist la ville lignie a celui de qui la vie est noble ? Ainsi comme l'or qui est né de la terre laquele est vile et corrompue, par quoy l'en peut veoir que valeur et noblesse viengnent et naysent de noble courage nourri et alaictié de bonne discipline. Car se les peres ont aucunes volentez, les filz les auront après au contraire et seront apposites en condicions. [...] (BnF fr. 20130, f. 120^r-121^r)

Comme dans chacune des unités textuelles dont se compose *La Bouquechardière*¹¹, trois temps se succèdent. Dans le premier, celui du récit, et ici aussi de la citation de la lettre d'Alexandre, nous lisons déjà l'impératif de la lutte contre le culte des idoles et du prosélytisme en faveur du dieu de Nature (« Moulit d'autres bons enseignemens et loables doctrines lui monstra Aristote et par especial qu'il destruisit les ydoles et eust creance ou vray dieu de Nature qui tout gouverne et le ciel et la terre et que a celle fin vouldist son peuple gouverner et actraire »). La comparaison avec le texte de Guillaume de Tignonville montre que c'est un ajout de Jean de Courcy. Cette même mission est reformulée peu après, par Alexandre, dans l'épître qu'il adresse à ses hommes (« Vous sçavez comme nos peres et les vostres ont le temps passé adouré les ydoles [...] »). Elle est cette fois fidèlement reprise à Guillaume de Tignonville¹². Après l'éloge du rôle de guide religieux qu'assume Alexandre, le narrateur intervient pour élargir le propos et affirmer son idéal royal (« Par celle voie ramena il son peuple en la creance de dieu naturel. [...] ») : l'exemplarité d'un roi se fonde sur sa piété et sa capacité, après le rejet des cultes païens, à renouer l'alliance de son peuple avec le dieu naturel, celui que les hommes peuvent connaître avant la révélation du christianisme.

Le deuxième temps de la séquence, introduit par « ainsi comme », repose sur l'établissement d'une similitude avec un autre exemple historique, celui d'un roi de Jérusalem dont Alexandre répète l'action religieuse sans le savoir : « Ainsi comme on lit ou quart livre des Roys de Jozias qui fut filz du roy Amon, lequel Josias [...] purga il la terre de toutes les ydoles que son pere Amon y avoit ordenees. » On remarque néanmoins que cet exemple

¹¹ Pour une analyse des techniques d'écriture de Jean de Courcy, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Histoire et moralisation : interpréter la vie Alexandre dans les histoires universelles françaises du XIII^e au XV^e siècle », p. 233-269, et particulièrement p. 251-269.

¹² *Les Dits moraux des philosophes*, p. 978 : « Et vous sçavez que voz peres et les nostres ont aouré les ydoles qui ne peuvent nuire ne aidier, veoir ne oïr et qui n'ont raison ne entendement. Si deussiez avoir grant honte d'aourer les ymages que vous avez faictes de vos propres mains, pourquoy je vueil que de cy en avant vous aiez ferme creance au vray Dieu et le servez et aourez. » Guillaume de Tignonville le reprend au *Liber philosophorum moralium antiquorum*, qui lui-même s'inspire du texte hispanique *Bocados de Oro* ; *Bocados de Oro*, p. 119, lignes 15-21 : « E vos sabedes de como vuestros padres e los míos adoravan a los ídolos, que non aprovechan nin nuzen, nin oyen nin veen. E el que ha seso e conocimiento, conviene-le que aya verguença de sí, de non adorar a imajen de mano fecha. Pues tornad-vos a conoscer a Dios e a servir-le, e creed en la unidat, ca él lo meresce más que esta piedra » ; *Il Liber philosophorum moralium antiquorum*, p. 511 : « Scitis enim quod patres nostri et vestri omnes ydola adoraverunt nec nocentia nec juvancia, nec videncia nec audientia et qui rationem habent intellectus, necessario verecundiam habent de se ipsis si adoraverint ymagines manu factas ; unde ad cognoscendum Deum redeatis et ad serviendum ei, et unitati credite que magis meruit lapide isto. »

historique, souvenir d'une grande réforme religieuse dans le royaume de Juda¹³, avec à l'appui une redécouverte du texte du *Deutéronome* et donc de son deuxième commandement, l'interdit des images, n'est pas longuement développé. Bien plus, les citations d'autorités qui le suivent et qui forment le troisième temps de la moralisation ne portent pas sur la question religieuse, mais sur celle de la filiation et de l'hérédité. Nous y lisons une insistance sur l'opposition fréquente entre un père et son fils : la valeur et la noblesse ne se transmettent pas par le sang, la vertu découle d'une bonne éducation. La ressemblance entre Alexandre et Josias se prolongerait donc par le contraste de leurs actions respectives avec les méfaits de leurs pères et c'est sans doute la seconde raison qui explique le choix de l'exemple de Josias.

En rétablissant la vraie foi, Alexandre, tel Josias, répare aussi les erreurs de son père Philippe, dont le procès a été violemment instruit à charge par Jean de Courcy dans les folios qui précèdent et qui ont révélé son injustice et sa cruauté. Certes, l'accusation d'idolâtrie n'a pas été formulée, elle était impossible puisqu'aucune révélation du monothéisme ne lui avait été accordée, mais par le biais des rapprochements Jean de Courcy a mis son action deux fois en perspective avec celle de Julien l'Apostat, triplement accusé de contraindre son peuple à servir les idoles, de lui interdire les sept arts libéraux et de détruire la chevalerie (BnF fr. 20130, f. 102^v). *La Bouquechardière* signifiait ainsi déjà que l'incarnation même du tyran, c'est le roi apostat et idolâtre. Plus loin, lorsque Alexandre se laisse corrompre par le luxe et les tentations de la Perse et oublie un temps le vrai dieu, sans pour autant revenir aux cultes païens, une glose le compare à Antiochus Épiphanes (BnF fr. 20130, f. 134^{r et v}). Mais il ne reste qu'un temps dans l'erreur et s'affranchit de la tentation du despotisme, qui le faisait ressembler à son père Philippe.

Si l'on revient à l'exemple pris en compte, on ne peut manquer de remarquer que le nom du père de Josias, Amon, l'apostat qui a oublié Dieu pour les idoles (2 *Livre des Rois*, 21), évoque inmanquablement un homonyme dans le récit sur Alexandre, le dieu égyptien Amon, dont Nectanabus aurait usurpé l'identité pour leurrer Olympias et engendrer Alexandre. *Le Pseudo-Callisthène* grec et ses dérivés latins représentent l'Égyptien Nectanabus, prophète d'Amon, comme un souverain magicien qui manipule la reine en mettant en œuvre ses savoirs d'astrologue et de magicien, en se donnant l'apparence du dieu pour exploiter l'adoration qu'elle voue à Amon et à ses images¹⁴. Le rapprochement des deux Amon n'est certes pas explicite et Jean de Courcy aurait difficilement pu l'établir puisqu'il refuse catégoriquement la légende des amours adultères de la reine, même s'il accrédite la présence de Nectanabus à

¹³ 2 *Livre des Rois*, 22-23.

¹⁴ Pseudo-Callisthène, *Roman d'Alexandre*, p. 1-15.

la cour de Philippe. Plus haut en effet, son œuvre s'est ouverte à ce débat d'historiographie, qu'il a tranché en invoquant l'autorité de la Bible et du *Livre des Maccabées* et celle d'Aristote, précepteur du Macédonien : Philippe est incontestablement à ses yeux le père d'Alexandre (BnF fr. 20130, f. 93^{r et v}). Mais il n'en a pas moins relaté la légende de l'adultère, sans doute parce qu'elle lui permettait de s'imposer comme maître de la vérité historique, mais aussi, déjà, de tenir un discours religieux et de dénoncer le paganisme.

L'erreur des historiographes païens, comme d'ailleurs celle qu'ils prêtent à Candace à l'intérieur de leur fiction, serait alors fondée sur leur croyance en la multiplicité des dieux et au pouvoir qu'ils leur attribuaient de changer et de multiplier leurs apparences. Le débat historiographique sur la naissance d'Alexandre se voit rattaché à la question du polythéisme païen, moins pour détruire la rumeur de la bâtardise d'Alexandre, contre laquelle il oppose d'autres arguments plus déterminants, que pour dénoncer ce polythéisme. À la faveur d'un rapprochement avec *Les Métamorphoses* d'Ovide, les ruses de Nectanabus sont en effet comparées à celles de Phébus lors de ses amours avec Leucothoé :

Comme par tel art et decepcions ont esté plusieurs nobles dames traÿees, ainsi comme Ovide raconte au v^e livre de Methamorphose de Phebus, lequel fut des filz Jupiter et tant ama Leuchote, fille Orcany qui lors tenoit le regne de Sabba, que si espris et tempté en fu que sans elle ne povoit il durer. Et lors pour soy d'elle myeulx acointer et son vouloir plus amplement lui dire, se mist en la semblance de la royne sa mere et de nuyt par son art et sa tricherie es chambres Leuchote celement entra. Si lui dit lors comme seul vouloit a elle parler et donc celle, pensant que ce fut sa mere, ses femmes fist de la chambre partir qui avec elle filloient a la chandelle tant que sa mere a elle eust parlé, et lors que avec elle se trouva seul Phebus en sa propre fourme adoncques se monstra et tant que par puissance et par ses blandices ilecques la deceut et son vouloir en fist. En abolissant la folle credence des estranges dyeux et remonstrant que c'estoit fantosme de ainsi croire la loy de nature dit saint Pol aux Corinthiens : « Ceulx qui ont dit estre plusieurs dyeux en ciel et en terre, toutevois a nous n'est que ung seul dieu, du quel sont toutes choses et nous tous en lui. Par faulte de science et de vray memoire userent premier en la loy naturelle ains que la loy escripte aux Hebryeux fut donnee, si nous peut par telz voyes estre demonstrees les temptacions de l'ennemy d'enfer qui en plusieurs maneres nous traÿst et deffaict par ses saintes et malicieuses voyes, car en plusieurs figures a nous se appert afin de nous attirer a ses dampnés plaisirs, nous promettant nos desirs accomplir. Si nous deçoit si subtilement que aussi tost comme la clarté de vertu est es chambres de nos pensers estainte et les tenebres de pechié nous coeuvent, vient il es seccrés de nos oiseux pensers. Et lors par ses fraudes et decepcions fait il de nous toutes ses volentés. Et pour ce, comme dit Athanaise en sa cantique contre les Hereses, devons nous croire seulement ung dieu et ung seul seigneur, non

mie plusieurs dieux ne plusieurs seigneurs, fermer nos chambres de loyalle foy, avoir lumiere de vraie esperance en perseverant de charitables œuvres. (BnF fr. 20130, f. 93^v et 94^r)

La légende sur Nectanabus aurait été forgée et aurait pu s'imposer en raison de sa ressemblance avec celle des métamorphoses que les dieux païens utilisent dans les fables, pour assouvir leur désir. Une même condamnation du jeu pervers avec des images ressemblantes rapproche le récit sur le magicien égyptien et la fable ovidienne, qu'il s'agisse pour un mortel d'usurper l'identité d'un dieu ou pour un dieu de prendre celle d'un mortel. Du leurre de l'image divine produite par un mortel rusé, Jean de Courcy glisse clairement vers la dénonciation du paganisme dans les citations de Paul et d'Athanase qui terminent sa moralisation : seul le diable peut prendre plusieurs figures, les images multiples que les faux dieux païens se donnent ne sont que des « fantômes » qu'il produit et Nectanabus, en exploitant les fictions païennes, jouerait le rôle d'un démon créateur de fantômes. Il serait donc assimilable à un diable. Selon la tradition du *Pseudo-Callisthène*, Nectanabus, au-delà même de son art de la métamorphose, était d'ailleurs un expert dans la création et la manipulation d'images agissantes. Ce sont des figurines en cire qu'il façonne à la ressemblance des personnes sur lesquelles il souhaite agir et qu'il anime par les procédés de la magie sympathique : dans le contexte du Moyen Âge, elles évoquent l'art oriental des talismans, diffusé à partir du XII^e siècle et souvent condamné comme une manifestation d'idolâtrie en raison du pouvoir prêté aux planètes et aussi de l'invocation des démons¹⁵. Ce sont également des images fantasmées, celles des visions qu'il envoie en suscitant les rêves qui lui permettent d'influer sur les consciences. Mais Jean de Courcy se contente de mentionner le savoir en astrologie et en magie de Nectanabus, sans rappeler précisément ses pratiques, dont certains *Romans d'Alexandre*¹⁶ et aussi le *Speculum* de Vincent de Beauvais avaient pourtant largement diffusé le récit. Peut-être tout simplement les ignorait-il, *La Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* les ayant supprimées, ou bien fallait-il à tout prix écarter Alexandre d'un tel soupçon d'idolâtrie ?¹⁷

Le bref récit sur Nectanabus dans *La Bouquechardière* introduit plusieurs termes du vocabulaire de l'image, « images », « semblance », « façon », « espece », « figure » (f. 92^v-

¹⁵ N. Weill-Parot, *Les « Images astrologiques » au Moyen Âge et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques*, p. 27-219, et « Image magique et idolâtrie », p. 187-199.

¹⁶ C. Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, p. 347-366.

¹⁷ De nombreux auteurs de la fin du Moyen Âge critiquent l'astrologie, bien qu'elle soit très appréciée dans les cours, comme une forme de renaissance de l'idolâtrie païenne, avec le culte démoniaque rendu aux astres et aussi l'adoration des démons, et il en est de même pour l'art des talismans, comme rappelé ci-dessus. Voir à ce sujet les notes 15, 24 et 25. Une condamnation des pratiques astrologiques diaboliques de Nectanabus est explicite dans *Renart le Contrefait*, dont l'auteur champenois dénonce aussi le polythéisme d'Alexandre (C. Gaullier-Bougassas, « Les Séductions et les désillusions de l'Orient selon Renart : sciences et découvertes dans *Renart le Contrefait* »).

94^f). Plus loin dans l'œuvre, tous se retrouvent associés au substantif « idole », qui devient de plus en plus obsédant. Dans le livre sur Alexandre, le mot « image » désigne presque toujours une représentation que l'homme réalise sur le principe de la similitude et qu'il rêve d'animer pour abuser l'autre ; il lui prête des simulacres de vie qui entraînent dans le péché ses victimes, aussi bien que lui-même. Le mot renvoie alors à deux réalités principales. Nous venons de voir l'artifice d'un déguisement qui permet d'usurper l'identité d'un dieu, soit une première forme de création perverse : Nectanabus se déguisant en Amon devient l'équivalent d'une statue vivante du dieu, une statue qui s'anime uniquement parce qu'elle est habitée, possédée par un être rusé, voire démoniaque, ce qui pouvait d'ailleurs évoquer les représentations des idoles sarrasines dans la littérature médiévale¹⁸. Cet unique exemple d'un simulacre produit par le déguisement anticipe sur la seconde réalité que le mot « image » désigne la plupart du temps dans le texte : ce sont les statues d'un dieu païen à laquelle un culte est rendu ou, plus exceptionnellement, la statue d'un mortel adoré à l'égal d'un dieu. Alexandre évoque déjà les premières dans l'épître à ses hommes, qui, citée plus haut, fait écho à plusieurs psaumes, notamment 115 et 135. Les païens idolâtraient leurs propres créations, ils commettent l'absurdité de leur prêter une vie et des pouvoirs occultes. « Image » et « idole » sont donc presque toujours synonymes, le deuxième substantif devenant l'un des termes clés du vocabulaire de Jean de Courcy, toujours clairement péjoratif puisque les idoles ne sont pour lui que les images perverses des autres.

Tout au long du livre V, Jean de Courcy ne cesse en effet de mettre en relief la mission que le souverain a reçue du vrai dieu de détruire les idoles païennes pour insuffler la vraie foi à l'univers entier. Les exemples pourraient être multipliés¹⁹. L'un d'entre eux est particulièrement inattendu dans le récit sur Alexandre : c'est celui de la fable de Pygmalion et son allégorie, inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide et de *L'Ovide moralisé*, qui, sous une forme différente de la légende de l'adultère de Nectanabus avec Olympias, établissent un lien entre l'idolâtrie religieuse et l'idolâtrie amoureuse, tout en mettant en perspective Alexandre et le Christ²⁰. Avant sa rencontre avec Alexandre, la reine Candace commande en effet à un artiste une sculpture d'Alexandre, la plus ressemblante possible. Sa motivation n'est pas la peur d'être abusée comme dans les versions grecques et latines du *Pseudo-Callisthène*, mais

¹⁸ Sur les idoles sarrasines que représentent les chansons de geste et aussi des pièces de théâtre, à commencer par le *Jeu de saint Nicolas*, voir N. Daniel, *Héros et Sarrasins*, p. 164-194, M. Camille, *The Gothic Idol, Ideology and Image-Making in Medieval Art*, p. 129-163.

¹⁹ Nous ne pouvons développer leur analyse dans les limites de cet article. Nous menons leur étude dans *La Création d'un mythe médiéval d'Alexandre dans les littératures européennes (XI^e-XVI^e siècle)*.

²⁰ Sur Pygmalion et l'idolâtrie, voir, entre autres, M. Camille, *The Gothic Idol*, p. 316-336 ; G. Ponreau, « Une Expression esthétique de l'idolâtrie », p. 97-105 ; R. Dekoninck et M. Watthee-Delmotte, « 'Ce qu'on désire, on le croit aussi' : l'idolâtrie pygmalionnesque entre Antiquité et modernité », p. 325-335.

c'est l'amour transi qu'elle lui voue, selon une interprétation héritée des romans français (BnF fr. 20130, f. 157^r-159^v). On est donc loin du discours religieux, puisque la statue est commandée par amour pour un mortel adoré. La statue d'Alexandre adorée par Candace renforce sa passion et provoque une aliénation inquiétante que l'auteur condamne très fermement. C'est le premier temps de sa glose : ce leurre qu'est la statue et qui entraîne dans le péché est bien l'œuvre d'un humain, mais il se voit ensuite habité, possédé par l'« enemy d'enfer », pour entraîner le mortel dans la damnation. Aucun parallèle n'est tracé avec les idoles païennes, mais l'idolâtrie amoureuse produit les mêmes effets que l'idolâtrie religieuse. C'est alors que Jean de Courcy rapproche l'histoire de Candace de celle de Pygmalion en se référant à Ovide (f. 157^{r et v}). De même que Candace est violemment condamnée pour sa luxure et sa compromission avec le monde démoniaque, la passion de Pygmalion, nous explique-t-il, suscite l'apparition d'un diable et le simulacre de l'animation de la statue féminine, qui répond au désir sexuel de l'idolâtre. Mais, après l'explication par une possession démoniaque, vient brutalement l'interprétation allégorique de l'histoire de Pygmalion : la statue se métamorphose alors en une allégorie de la création divine sous les traits du premier homme, puis en une allégorie de l'Incarnation, avec en outre une annonce de la Passion, sur laquelle insistent les citations de Bernard qui suivent²¹.

Jean de Courcy, par le biais tout à fait inattendu de la similitude établie entre Candace et Pygmalion, met donc en perspective Alexandre et le Christ, ce que conforte plus loin une seconde allégorèse proche de *L'Ovide moralisé*, celle de la mort tragique d'Actéon (f. 163^{r et v})²². Avec la fable de Pygmalion, la dénonciation de l'idolâtrie est une nouvelle fois associée à ce qui se révèle être une autre obsession de Jean de Courcy dans le livre sur Alexandre : une vision horrifiée de la passion amoureuse et de la sexualité, toujours assimilées au péché. Selon le jeu des *senefiances* multiples de l'écriture allégorique, la dénonciation du culte amoureux ne débouche pas alors directement sur celle de l'idolâtrie religieuse, mais elle introduit une célébration, très nouvelle, d'Alexandre en figure christique qui la rejoint, selon les solides réseaux de sens que construit Jean de Courcy. La présence de Pygmalion n'étonnera finalement pas dans un récit hanté par la question de l'idolâtrie ainsi que par un discours misogyne virulent.

²¹ *L'Ovide moralisé* (livre X, vol. 4, v. 929-1087, 3560-3677), qui développait déjà cette interprétation typologique, ignorait en revanche la condamnation de la luxure, alors que Christine de Pizan la développe dans *L'Epistre Othea* (22, p. 234-236).

²² C. Gaullier-Bougassas, « Histoire et moralisation », p. 262-264.

En quoi l'impératif de la lutte contre les idoles est-il donc d'actualité au début du XV^e siècle et pour Jean de Courcy ? Son expression insistante nourrit très efficacement le portrait d'Alexandre en roi-prophète selon des modèles vétéro-testamentaires et contribue à l'inscription de l'idéal d'une théocratie royale. Une telle assimilation d'Alexandre au monothéisme n'apparaissait pas dans les histoires universelles françaises antérieures, elle est d'abord héritée du récit de Guillaume de Tignonville, et, au-delà, du texte arabe de l'auteur égyptien al-Mubaššir, conformément à une appropriation d'Alexandre par la tradition musulmane attestée dès le Coran. Quelques décennies après Jean de Courcy, Jean Wauquelin projette aussi sur son portrait d'Alexandre des valeurs pré-chrétiennes et célèbre la foi d'un souverain converti au monothéisme et prédestiné à civiliser l'univers, mais l'auteur bourguignon n'exploite pas la question du culte des images, il préfère insister sur la lutte contre les tyrans orientaux²³. La dénonciation de l'idolâtrie est néanmoins très présente dans de nombreuses œuvres de la fin du Moyen Âge. Les auteurs l'associent à l'expression des derniers rêves de croisade qui berçaient la chrétienté et ont pu animer Jean de Courcy durant ses voyages en Orient, ou plus souvent encore, à la dénonciation de tous les vices qui affectent selon eux la chrétienté : ce sont avant tout la tyrannie – le tyran devient volontiers idolâtre, comme le rappelle Jean de Courcy avec Julien l'Apostat ou Antiochus Épiphane –, la convoitise, soit l'adoration des richesses, ou l'orgueil sacrilège. Nombreux sont ceux qui fustigent ainsi l'astrologie, la magie et tout ce qu'ils assimilent à la sorcellerie, en dénonçant le culte rendu aux planètes et aux démons, qui donnerait une nouvelle vie au paganisme et révélerait une démesure impie²⁴. Pensons ainsi à un texte majeur de la fin du XIV^e siècle, *Le Songe du Vieil Pèlerin* de Philippe de Mézières, qui associe l'appel à la croisade à une idéalisation du roi chrétien selon des modèles vétéro-testamentaires, et principalement celui de Moïse, auquel il compare Charles VI. Comme Moïse, Charles VI est appelé à lutter contre toutes les formes d'idolâtrie qui ont submergé le royaume, cette fausse alchimie dont l'intransigent Philippe de Mézières souhaite la destruction. Pour lui, les temps sont bien au combat contre l'idolâtrie, qu'il associe à la cupidité, à l'orgueil et à la fausse science qui les

²³ C. Gaullier-Bougassas, « Alexandre, héros du progrès : la lutte contre les tyrans orientaux dans l'œuvre de Jean Wauquelin », p. 213-227.

²⁴ N. Weill-Parot, *Les « Images astrologiques » au Moyen Âge et à la Renaissance*, p. 187-199 ; J.-P. Boudet, *Entre science et nigromance*, ch. VIII, « La Genèse médiévale de la chasse aux sorcières », p. 431-508. Voir aussi I. Marchesin, « Iconographie de l'idolâtrie dans les enluminures médiévales des manuscrits de *La Cité de Dieu* », p. 119-132 et T. van Hemelryck, « L'Idole dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles : discours critique ou discours de critiques ? », p. 129-142.

sert, l'astrologie²⁵. Certes, contrairement à Philippe de Mézières²⁶, Jean de Courcy n'a pas exploité la légende du magicien et astrologue Nectanabus pour conforter sa critique de l'idolâtrie. Refusant fermement toute filiation entre Nectanabus et le bon roi Alexandre, Jean de Courcy n'a peut-être pas voulu alimenter la rumeur en narrant longuement les agissements sulfureux de Nectanabus. Mais le rappel de la rumeur de l'adultère, et plus loin l'évocation de l'amour de Candace et l'inscription de la fable de Pygmalion montrent que la question de l'idolâtrie se rattache dans son œuvre à d'autres obsessions que partagent tant de clercs médiévaux : la hantise de la passion amoureuse, l'horreur de la chair et l'hostilité méprisante pour la femme. L'idolâtrie concentre donc à ses yeux toutes les formes de péché : la faute religieuse, la faute politique et la faute sexuelle.

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS
Université de Lille 3-ALITHILA
MESHS USR 3185
<http://mythalexandre.meshs.fr>

²⁵ La dénonciation de l'idolâtrie parcourt *Le Songe* (par exemple, la satire de la cour papale – Avarice est la servante des idoles –, la dénonciation d'Orgueil – l'allégorie d'Orgueil affirme elle-même qu'Idolâtrie est l'une de ses servantes –, le sermon de Riche Précieuse à Clément VII, puis la violente critique de l'astrologie).

²⁶ C. Gaullier-Bougassas, « Une Exemplarité déconstruite : la polémique sur Alexandre et le procès de la littérature de fiction dans *Le Songe du Vieil Pèlerin* », p. 207-224.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- Bocados de Oro*, éd. Mechthild Crombach, Bonn, Romanisches Seminar des Universität Bonn, 1971.
- CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999.
- Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, texte non édité, section sur Alexandre lue dans les manuscrits 683 de la Bibliothèque municipale de Cambrai, f. 82^v-102^v, BnF Arsenal 5077, f. 117^v-132^r.
- GUILLAUME DE TIGNONVILLE, *Les Dits moraux des philosophes*, éd. Robert Eder, « Tignonvillana inedita », *Romanische Forschungen*, 33 (1915), p. 851-1022.
- JEAN DE COURCY, *La Bouquechardière*, texte non édité, analysé à partir des manuscrits BnF fr. 20130 (f. 78^v-174^v) et BnF fr. 329 (f. 277^r-352^v).
- JEAN DE COURCY, *Le Chemin de Vaillance*, éd. partielle Blanche Doris Dubuc, in *Étude critique et édition partielle du Chemin de Vaillance de Jean de Courcy d'après le manuscrit British Museum Royal 14 E II*, University of Connecticut, 1981.
- Il Liber philosophorum moralium antiquorum*, éd. Ezio Franceschini, *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 91 (1931-1932), p. 393-597.
- L'Ovide moralisé*, éd. Cornélis de Boer, Amsterdam, J. Müller, 1915-1936, 5 t.
- PHILIPPE DE MEZIERES, *Le Songe du Vieil Pèlerin*, éd. George William Coopland, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2 t.
- *Le Songe du Vieil Pèlerin*, trad. Joël Blanchard, Paris, Pocket, 2008.
- PSEUDO-CALLISTHENE, *Le Roman d'Alexandre*, trad. Gilles Bounoure et Blandine Serret, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- WAUCHIER DE DENAIN, *L'Histoire ancienne jusqu'à César ou Histoires pour Roger, châtelain de Lille : l'histoire de la Macédoine et d'Alexandre le Grand*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, à paraître chez Brepols en 2012.

ÉTUDES

- BOUDET Jean-Patrice, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2006.
- CAMILLE Michael, *The Gothic Idol, Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- CHANCEL Béatrice de, « Les Manuscrits de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy », *Revue d'histoire des textes*, 17 (1987), p. 219-290.
- « Les Manuscrits de *La Bouquechardière* de Jean de Courcy et leur décor », in *Manuscrits et enluminures dans le monde normand (X^e-XV^e siècles)*, éd. Pierre Bouet et Monique Dosdat, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 181-196.
- DANIEL Norman, *Héros et Sarrasins. Une interprétation des chansons de geste*, Paris, Le Cerf, 2001 (texte anglais original, Edinburgh University Press, 1984).
- DEKONINCK Ralph et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « 'Ce qu'on désire, on le croit aussi' : l'idolâtrie pygmalionesque entre Antiquité et modernité », in *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, éd. Ralph Dekoninck et Myriam Watthée-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 325-335.
- DEZELLUS André, *Jean de Courcy, seigneur de Bourg-Achard, un écrivain et poète normand au temps de Jeanne d'Arc*, Luneray, Bertout, 2001.

- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *Les Romains d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.
- « Alexandre, héros du progrès : la lutte contre les tyrans orientaux dans l'œuvre de Jean Wauquelin », *Réception et représentation de l'Antiquité*, éd. Aimé Petit et Marie-Madeleine Castellani, *Bien dire et bien apprendre*, 24 (2006), p. 213-227.
 - « L'Historiographie médiévale d'Alexandre : héritages, renouvellements et débats », in *L'Historiographie médiévale d'Alexandre le Grand*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2011, p. 5-34.
 - « Histoire et moralisation : interpréter la vie Alexandre dans les histoires universelles françaises du XIII^e au XV^e siècle (*L'Histoire ancienne jusqu'à César, La Chronique de Baudouin d'Avesnes, Le Miroir historial et La Bouquechardière*) », in *L'Historiographie médiévale d'Alexandre le Grand*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2011, p. 233-269.
 - « Une Exemplarité déconstruite : la polémique sur Alexandre et le procès de la littérature de fiction dans *Le Songe du Vieil Pèlerin* », in *Philippe de Mézières and his Age. Piety and Politics in the Fourteenth Century*, éd. Renate Blumenfeld-Kosinski and Kiril Petkov, Leiden, Brill, 2011, p. 207-224.
 - « Les Séductions et les désillusions de l'Orient selon Renart : sciences et découvertes dans *Renart le Contrefait* », à paraître aux Presses de l'Université libre de Bruxelles dans les actes du colloque *Speculum vulpis : pour une redécouverte de Renart le Contrefait*, organisé à Bruxelles les 27 et 28 mai 2011 par Craig Baker, Matthia Cavagna, Annick Englebert et Silvère Menegaldo.
- GAULLIER-BOUGASSAS Catherine (dir.), *La Création d'un mythe médiéval d'Alexandre dans les littératures européennes (XI^e-XVI^e siècle)*, à paraître chez Brepols.
- HANCOCK Edwina A., *The Nine Worthies : their Influence on Culture from Fourteenth to the Seventeenth Centuries*, Cape Town, University of Cape Town, 1985.
- HEMELRYCK Tania (van), « Où sont les Neuf Preux ? Variations sur un thème médiéval », *Studi Francesi*, 42 (1998), p. 1-8.
- « L'Idole dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles : discours critique ou discours de critiques ? », in *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, éd. Ralph Dekoninck et Myriam Watthée-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 129-142.
- KRYNEN Jacques, *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1993.
- LEUREUX Lucien, « Étude sur *La Bouquechardière* », *École Nationale des Chartes, Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1909*, Macon, 1909, p. 79-86.
- MARCHESIN Isabelle, « Iconographie de l'idolâtrie dans les enluminures médiévales les manuscrits de *La Cité de Dieu* », in *L'Idolâtrie. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1990, p. 119-132.
- PONNEAU Gwenhaél, « Une Expression esthétique de l'idolâtrie », in *L'Idolâtrie, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1990, p. 97-105.

SALAMON Anne, « Alexandre le Grand dans les compilations des Neuf Preux en France au XV^e siècle », in *L'Historiographie médiévale d'Alexandre le Grand*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols, 2011, p. 195-213.

SASSIER Yves, *Royauté et idéologie au Moyen Âge, Bas-Empire, monde franc, France (IV^e-XII^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 2007.

WEILL-PAROT Nicolas, *Les « Images astrologiques » au Moyen Âge et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2002.

REFONDATEUR ET SAINT PROTECTEUR DE MILAN : LA FIGURE DE SAINT AMBROISE

Saint Ambroise est certainement l'une des figures les plus importantes de la culture occidentale au moyen-âge. Dans sa ville, Milan, cette importance est réélaboree, au cours des siècles, de manière étonnante. Ce texte propose de présenter brièvement les différentes étapes qui portent Ambroise à devenir le symbole de sa ville à travers le prisme de la production artistique du IV^e au XI^e siècle. Dans un discours émancipateur, surtout vis-à-vis de Rome, au travers des images, Ambroise sera confronté à Pierre et finira par être mis en parallèle avec le Christ lui-même afin de souligner le prestige et l'indépendance de la chaire milanaise. Par les différentes étapes de sa formation identitaire, la ville élira ainsi son saint évêque au rôle de personnification de son Église, et de manière plus générale de la ville même.

La présente réflexion porte sur les représentations de la figure de saint Ambroise à Milan au cours du Haut Moyen Âge. À l'image de saint Pierre pour la ville de Rome, l'importance d'Ambroise pour Milan ne se limite pas au Moyen Âge et nous ne pouvons ici qu'esquisser la problématique. Saint et protecteur de la ville lombarde, Ambroise a en effet fini par devenir une sorte d'étendard de sa ville. Un aspect bien sûr présent dans le présent article, mais dont la tradition dépasse largement les bornes du domaine dévotionnel, artistique ou politique, pour devenir un véritable phénomène de société. À ce titre, il faut rappeler la récente publication de Dario Fo, dédiée précisément au saint patron milanaise et portant le titre évocateur de *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*¹. Imprégné de mémoire ambrosienne, l'écrivain milanaise explique se trouver presque contraint à réfléchir sur cette figure. Il se penche sur l'homme Ambroise, dont il veut reconstituer la personnalité complexe et contradictoire, créant ainsi un personnage de théâtre vivant et actuel. De cette manière, Fo ajoute une couche ultérieure à la construction du mythe ambrosien, dont les lectures et relectures rythment l'histoire de Milan.

Nous souhaiterions aborder ici, en parcourant une période très large de six siècles, les différentes mises à jour de la figure d'Ambroise au cours des étapes fondamentales qui ont servi de bases à l'identité milanaise. Il s'agit d'un choix qui ne permet pas d'entrer dans tous les détails, mais donne la possibilité de toucher aux grandes tendances et de déterminer ainsi des constantes qui traversent les siècles. Après avoir esquissé, au travers des filtres de l'historiographie, certains des enjeux de la vie d'Ambroise, nous chercherons à cerner notre corpus d'images par un prisme particulier, celui de la relation entre Milan et Rome. Il s'agit de l'un des principaux enjeux de la mise en scène du saint milanaise, même si celle-ci puise ses racines dans l'activité même de commanditaire d'Ambroise. C'est au fil de ce dialogue que se

¹ D. Fo, *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*. Fo est un important auteur dramatique. Il a obtenu le prix Nobel de littérature en 1997.

constituent certaines interrogations particulièrement intéressantes concernant la figure de ce fondateur de la capitale lombarde. De plus, d'un point de vue méthodologique, la question romaine peut être également édifiante. Il s'agira de montrer comment les différentes couches du discours identitaire milanais – construit en relation et en opposition avec Rome – vont se superposer, en formant un véritable palimpseste de réflexions sur le passé de la ville et sur sa valeur dont Ambroise deviendra le garant.

À la fin du IV^e siècle, lors de son épiscopat, Ambroise est la figure centrale de la vague de christianisation définitive de la ville de Milan². Ancien préfet de la région et proche de la cour impériale, Ambroise est élu évêque dans l'espoir de calmer les tensions entre les partis nicéen et arien. Après un épisode où il joue en effet le rôle de médiateur, Ambroise va finir par s'opposer avec virulence au parti arien en l'expulsant de la ville³. En ce qui concerne ses relations avec la cour, il a joué sans doute un rôle de premier plan dans la situation très complexe de la fin du IV^e siècle tout en revendiquant avec force l'indépendance de l'épiscopat face à l'empereur⁴. Une fois entré dans l'Église, ce dernier est, selon les paroles d'Ambroise, un chrétien comme un autre qui doit se soumettre à l'autorité de l'évêque⁵. Une affirmation lourde de conséquences – qui aura un rôle déterminant pour la culture occidentale – qu'Ambroise eut la force d'affirmer face à une personnalité comme celle de Théodose I^{er}⁶.

Dans le domaine des arts, la politique architecturale d'Ambroise, outre la nécessité de répondre à des besoins croissants de la communauté, vise clairement à souligner l'importance de la ville, mais également la puissance de son évêque. Avec la construction d'une série de grandes basiliques martyriales autour de la ville, Ambroise contribue à une transformation importante de l'urbanisme de Milan pour la faire rivaliser, si l'on en croit les études de Richard Krautheimer et Beat Brenk, avec Rome et peut-être même avec Constantinople⁷. Les commandes de l'évêque milanais ne se limitent évidemment pas à l'architecture : il se sert des différents arts pour élaborer un discours de propagande qui souligne l'importance et l'indépendance de la chaire milanaise. Dans ce contexte, il est important de rappeler la lecture

² Pour la personnalité de saint Ambroise, voir les synthèses de E. Dassmann, *Ambrosius von Mailand* ; C. Pasini, *Sant'Ambrogio da Milano*.

³ C. Pasini, *ibid.* ; voir aussi la biographie d'Ambroise de Paolino da Milano, *Vita di Sant'Ambrogio*.

⁴ La question des relations avec l'empereur est très présente dans la production ambrosienne en particulier dans les deux sermons à la mort de Valentinien II et de Théodose voir Sant'Ambrogio, *Le Orazioni funebri*, p. 161-251. Dans le domaine artistique, la question a été soulevée notamment pour la lecture du cycle davidique des portes de bois, probable commande d'Ambroise lui-même : voir I. Vay, R. Cacitti, « Le Porte lignee di Sant'Ambrogio ».

⁵ I. Vay, R. Cacitti, *ibid.*, p. 96.

⁶ Paolino da Milano, *op. cit.*, p. 91-95.

⁷ R. Krautheimer, *Tre Capitali cristiani*, p. 107-147, B. Brenk, « Il Culto delle reliquie e la politica urbanistico-architettonica di Milano ai tempi del vescovo Ambrogio ».

proposée par Adolf Katzenellenbogen pour le *Sarcophage de Stilicon*⁸. Dans les reliefs de ce dernier – qui n’a probablement pas été commandité directement par Ambroise, mais considéré comme fortement imprégné de pensée ambrosienne – Katzenellenbogen met en évidence la transformation de l’iconographie romaine de la *Traditio Legis* à trois figures (le Christ entouré de Paul et Pierre) en une *Traditio* élargie, incluant les douze apôtres (fig. 1)⁹. Compte tenu de la présence des Douze également sur la face antérieure du sarcophage, Katzenellenbogen lit le choix iconographique – à la lumière des textes d’Ambroise – comme le désir d’une collégialité majeure au sein de l’Église et donc, indirectement peut-être, comme une prise de distance par rapport à la centralisation et à la primauté romaines. La lecture de Katzenellenbogen reste problématique, notamment si nous prenons en compte les interprétations philo-romaines qui marquent de leur sceau l’historiographie de ces mêmes textes ambrosiens¹⁰.

Cependant, sans aller jusqu’à une véritable remise en question de l’autorité de Rome, le thème du dialogue et d’une émulation avec la ville éternelle semble bien présent. Encore du vivant de saint Ambroise, l’abside de sa basilique fut probablement décorée d’une mosaïque qui thématissait justement la relation avec Rome (fig. 2) ; aujourd’hui disparue, son centre sémantique peut néanmoins être reconstitué si nous lui appliquons un procédé déjà expérimenté dans le cas romain, pour la reconstitution hypothétique des principales iconographies absidiales de la ville. Cette approche – utilisée par Tilmann Buddensieg en 1959, et élaborée de manière méthodologique près de quarante ans plus tard par Serena Romano – consiste à s’interroger sur la marge de manœuvre qu’avait au Moyen Âge un commanditaire qui souhaitait retravailler une importante abside basilicale¹¹. Romano réfléchit au statut de l’image absidiale, dont le poids est presque celui d’une relique – alors que ce n’est pas le cas explicitement, comme pour le buste du Christ de l’abside du Latran¹² –, qui ne peut donc être modifiée dans sa composition de fond. Le terme de *spolia concettuale* est ainsi créé pour désigner un programme iconographique adapté aux nouvelles exigences tout en conservant une mémoire explicite de la version précédente¹³.

⁸ A. Katzenellenbogen, « The Sarcophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose ».

⁹ A. Katzenellenbogen, *ibid.*, p. 249-252. Sur la *Traditio* en générale, voir la synthèse récente de J.-M. Spieser, *Autour de la Traditio Legis*.

¹⁰ Pour une synthèse de la question Ambroise et Rome, voir P. Siniscalco, « Sant’Ambrogio e la Chiesa di Roma ».

¹¹ T. Buddensieg, « Le Coffret d’ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran » ; M. Andaloro, S. Romano, « L’Immagine nell’abside ».

¹² Pour la question du buste du Christ – relique conservée dans l’abside du Latran par Jacopo Torriti, voir T. Buddensieg, *op. cit.*, p. 172 et A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor*, p. 77.

¹³ M. Andaloro, S. Romano, *op. cit.*, p. 115.

Or, avant les bombardements de 1943, qui ont très sérieusement endommagé la mosaïque milanaise, celle-ci présentait, dans sa version du début du XIII^e siècle, une iconographie probablement bien plus ancienne (fig. 3)¹⁴. En effet, la composition centrale, avec les saints Gervais et Protais entourant le Christ trônant, surprend dans le contexte de la basilique, car Ambroise lui-même y est absent. La seule explication plausible de cet oubli semble le fait que le noyau de cette mise en scène ait été conçu par Ambroise en personne qui, logiquement, ne se serait jamais fait représenter dans une telle composition¹⁵. À Milan comme à Rome, au cours des différentes restaurations et rénovations, le centre névralgique de l'abside n'aurait donc pas été modifié. La composition ainsi reconstituée pourrait être simplement celle de trois figures – Protais, le Christ et Gervais – entourées peut-être des deux palmiers présents dans la mosaïque actuelle, issus de la tradition « paléochrétienne » (fig. 4).

Un autre argument semble soutenir cette thèse : il s'agit du rôle qu'Ambroise attribuait aux saints Gervais et Protais, en insistant justement sur la rivalité avec Rome. En effet, l'*inventio* des reliques des deux saints dédicataires de la basilique avait pour but de donner à Milan des martyrs fondateurs, des équivalents à Pierre et Paul¹⁶. En ce sens, la composition de l'abside, qui, dans sa composition tripartite, semble calquée – y compris le détail des palmiers – sur la *Traditio Legis* de Saint-Pierre à Rome, entrerait pleinement dans la politique ambrosienne. Par la présence des deux martyrs – écho des princes des apôtres – l'évêque milanais semble légitimer sa chaire dans une volonté d'émulation avec la ville éternelle¹⁷.

L'héritage d'Ambroise et son autorité sur la ville vont encore s'accroître après sa mort en 397. Très rapidement¹⁸, dans la basilique *Martyrium* – qu'il avait consacrée aux saints martyrs Gervais et Protais et conçue comme son tombeau –, les deux martyrs seront éclipsés par l'évêque fondateur lui-même en devenant, de fait, son propre *martyrium*¹⁹. Dès les premières années, l'importance du saint sera telle qu'à Milan se produira un phénomène semblable à

¹⁴ Pour la datation au XIII^e siècle de la mosaïque de Saint-Ambroise, voir P. Toesca, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 69-71. Cette datation est reprise par C. Bertelli, « Percorso tra le testimonianze figurative più antiche », p. 360.

¹⁵ C. Bertelli, *ibid.*, p. 361.

¹⁶ Lettre d'Ambroise à sa sœur Marcellina, Ép. 77, 2.

¹⁷ Pour l'abside de Saint Pierre, voir la synthèse de F. Romana Moretti: « I Mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana ».

¹⁸ Pour les temps de cette « canonisation », voir I. Foletti, « Le Tombeau d'Ambroise »

¹⁹ Dans la première biographie officielle d'Ambroise, écrite par son secrétaire Paulin de Milan à Hyppone, l'évêque est présenté avec les mêmes termes désignant les martyrs et déjà comme saint : voir A. Bastiaensen, « Paulin de Milan et le culte des martyrs chez saint Ambroise ». Pour avoir les premières traces du culte de Saint Ambroise à Milan, il faut attendre l'épiscopat de l'évêque Laurent (489-510/12), voir J.-C. Picard, *Souvenir des évêques*, p. 58, 505-506, 613-614.

celui décrit pour Rome par Augusto Faschetti²⁰. Ce dernier note que la construction du *martyrium* de saint Pierre, la basilique vaticane, va attirer progressivement à soi l'évêque de Rome en lui faisant abandonner sa propre cathédrale du Latran à cause d'une dévotion croissante pour Pierre. Un processus semblable peut être observé, surtout au cours du Haut Moyen Âge, à Milan où le prestige des reliques ambrosiennes attire les évêques de la ville qui, dès le VII^e siècle, éliront progressivement Saint-Ambroise comme nécropole²¹ ; les empereurs feront de même, avec Louis II en 875 ; et les simples fidèles suivront leur exemple. Ce processus éclipse clairement l'importance de la cathédrale de la ville, ainsi que celle de la *Basilica apostolorum* et Saint Laurent où avaient été placées les premières sépultures épiscopales au V^e siècle²². Le prestige de la sépulture d'Ambroise est enfin la cause de la fondation de l'abbaye bénédictine de Saint Ambroise : les moines sont appelés pour assurer une prière permanente auprès du corps du saint²³.

Un épisode significatif pour notre propos est la mise en place d'une iconographie du visage du saint et son changement radical pour des raisons politiques. La plus ancienne image conservée d'Ambroise, datant du début de la seconde moitié du V^e, se trouve dans les décorations du *sacellum* de San Vittore in Ciel d'Oro. Il y est entouré de Gervais et Protais et fait face à son prédécesseur, l'évêque Maternus, ainsi qu'aux saints Nabor et Félix, dont les reliques avaient été découvertes par Maternus lui-même (fig. 5)²⁴. Au premier coup d'œil, la différence stylistique, et surtout typologique, entre Ambroise et les autres personnages est frappante (fig. 6)²⁵. La thèse admise de manière générale, selon laquelle il s'agirait d'un portrait reproduisant les traits physiologiques de l'évêque, nous semble cependant un peu rapide²⁶. Elle pose, avant tout, la question du statut d'un portrait au V^e siècle et des données

²⁰ A. Faschetti, « Dal Campidoglio alla basilica di Pietro ».

²¹ A. Rovetta, « Memorie e monumenti funerari in S. Ambrogio tra Medioevo e Rinascimento », p. 269-270 ; J.-C. Picard, *Souvenir des évêques*, p. 85-98.

²² B. Brenk, « Il Culto delle reliquie e la politica urbanistico-architettonica di Milano ai tempi del vescovo Ambrogio », p. 58 ; J.-C. Picard, *op. cit.*, p. 58-74.

²³ E. Cattaneo, « La tradizione e il rito ambrosiani nell'ambiente lombardo-medioevale », p. 12.

²⁴ Pour San Vittore in Ciel d'oro, voir les récentes publications de G. Mackie, « Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel » et de S. P. Zaigrajkina, « Mozaiki kapelly San Vittore in Č'el d'Oro v Milane ». La datation, longuement discutée dans le courant du XX^e siècle, semble avoir trouvé une solution définitive grâce aux analyses archéologiques des imbriquées et de la voûte en *tubi fittili*. Ces données techniques posent en effet comme *terminus post quem* de la datation de la mosaïque la moitié du V^e siècle. Voir la synthèse de M. E. Colombo, B. Howes, « La Basilica Martyrum ».

²⁵ En dépit des discussions du XX^e siècle, suite aux analyses archéologiques, nous pouvons aujourd'hui affirmer que l'ensemble de l'édicule a été édifié après la seconde moitié du V^e siècle, peut-être en deux phases (M. Sannazaro, « Considerazioni sulla topografia e le origini del cimitero milanese ad martyres », p. 89-90). En ce qui concerne les mosaïques, les analyses techniques ont démontré, malgré les diversités stylistiques, une exécution contemporaine (S. P. Zaigrajkina, *op. cit.*, p. 28 ; P. J. Nordhagen, « The Mosaics of the Cappella di S. Aquilino in Milan » ; C. Bertelli « I Mosaici di Sant'Aquilino »).

²⁶ M. Raspe n'est pas d'accord avec l'hypothèse du portrait d'Ambroise : « Un Naturale Ritratto di Santo Ambrogio ».

formelles qui le caractérisent. Entrer dans ces questions épineuses est ici impossible pour des questions de temps et de place ; ce qui semble cependant clair, c'est que, dans le cas présent, le statut de l'image, plutôt que d'être un portrait, est celui d'une icône, au sens moderne du terme²⁷. Exécuté à plus de cinquante ans de la mort d'Ambroise, cette image devait avoir pour modèle un portrait de l'évêque. La grande simplification des traits dont le mosaïste fait preuve est en contraste évident avec la tradition formelle des portraits antiques encore vivante au v^e siècle. Il s'agit ici de présenter un visage avant tout reconnaissable comme celui d'Ambroise, mais simplifié pour en faciliter la reproductibilité et surtout la lisibilité. La fonction de cette image devient ainsi semblable à celle de Pierre, dont la typologie, très rapidement mise en place, le rend reconnaissable en toute situation.

À part une exception significative, sur laquelle nous allons revenir, la typologie d'Ambroise, telle qu'elle se fixe au v^e siècle, accompagne le personnage à travers tout le Haut Moyen Âge. Ainsi, nous retrouvons Ambroise avec ses oreilles caractéristiques en feuilles de chou, la barbe courte et foncée, dans la narration de l'autel d'or voulu par Angilbert II au ix^e siècle, sur son *clipeus*, puis sur la mystérieuse *imago clipeata* postérieure d'un siècle, sur le *ciborium* de Saint-Ambroise, ou encore vers 1054 sur l'évangélaire d'Ariberto (fig. 7-9)²⁸.

De San Vittore in Ciel d'oro jusqu'au xi^e siècle, nous assistons ainsi à une continuité iconographique, ce qui n'étonne pas pour un personnage de l'importance d'Ambroise. La question devient en revanche bien plus complexe, si nous prenons en considération les deux scènes de la vie de saint Ambroise racontées dans la partie inférieure de l'abside de la Basilique ambrosienne²⁹. Les deux épisodes – Ambroise, qui s'endort en célébrant la messe, est transporté miraculeusement à Tours, pour assister saint Martin mourant, ainsi qu'à l'enterrement de son ami – ne sont pas présents dans la vie primitive écrite par Paulin de Milan, mais seront ajoutés ensuite à la biographie ambrosienne, dans la *De vita et meritis sancti Ambrosii*, datable du ix^e siècle³⁰. Pour Carlo Bertelli, cet ajout doit être interprété clairement comme un signe d'unité franco-lombarde³¹.

²⁷ Pour la question, voir M. Andaloro, « Dal ritratto all'icona ».

²⁸ Pour l'autel d'or, voir C. Capponi, *L'Altare d'oro di Sant'Ambrogio* ; pour l'*imago clipeata*, voir C. Bertelli « Il Clipeo con il ritratto » ; sur l'activité d'Aribert et son évangélaire, voir A. Tomei, *Evangeliario di Ariberto : un capolavoro dell'oreficeria medievale lombarda*.

²⁹ C. Bertelli, « Opere d'arte per la chiesa Ambrosiana ».

³⁰ La *De vita et meritis sancti Ambrosii* conservée aujourd'hui à Saint-Gall est un témoignage explicite de la diffusion du culte du saint au-delà des frontières milanaises *Vita e meriti di S. Ambrogio*, p. 128-130. Voir aussi C. Bertelli, « Percorso tra le testimonianze figurative più antiche », p. 339. Pour sa datation, Voir A. Paredi, « Prefazione » ; P. Tomea, *Ambrogio e i suoi fratelli*.

³¹ C. Bertelli, *ibid.*, p. 348.

Autrement dit, la relation entre Ambroise et Martin – ajoutée à la biographie du saint et exposée dans la mosaïque de l’abside, mais aussi sur l’autel d’or de la basilique – devient l’emblème d’une nouvelle situation politique. Dans l’image, un aspect surprenant s’inscrit dans le visage même de saint Ambroise. En contraste avec l’iconographie décrite jusqu’à présent, le saint milanais porte ici une barbe blanche et courte, un casque de cheveux : il a donc les traits que la tradition attribue à saint Pierre (fig. 10 & 11)³² ! Il s’agit là d’un changement qui ne pouvait être fortuit pour le spectateur de l’époque. Ambroise est transformé aux yeux de tous pour une occasion exceptionnelle, mais qui deviendra canonique dans la deuxième moitié du Moyen Âge³³, en second Pierre. L’apôtre de Milan, garant de la succession apostolique, s’habille en Pierre afin d’assumer le rôle milanais d’intermédiaire entre Rome et les Francs, mais aussi pour revendiquer le statut de sa ville en tant que *Roma secunda*. Tandis que Milan lutte pour conserver une autonomie vis-à-vis de Rome, son saint protecteur est élevé, par les images, au rang de prince des apôtres³⁴. Grâce à l’autorité d’Ambroise, l’église milanaise acquiert la même légitimité que celle romaine.

Ce discours semble d’ailleurs également présent, de manière peut-être plus fine, dans la narration de l’autel d’or où l’attitude de saint Ambroise est encore une fois assimilée à celle de Pierre. Dans la scène de la fuite d’Ambroise, qui ne veut pas accepter le rôle d’évêque, celui-ci est rappelé par la main de Dieu. Cette image a été rapprochée de la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas. Mais, vu le sens qu’il faut lui donner – Dieu rappelle au pasteur son devoir de garder le troupeau – il semble plus convaincant d’y voir un parallèle significatif avec le *Quo vadis Domine* romain³⁵. Encore une fois, saint Ambroise est présenté comme l’égal de Pierre : comme ce dernier, il finit par accepter sa tâche de pasteur (fig. 12).

La question romaine, au sens large, associée à la figure de saint Ambroise, semble également évoquée, de manière à la fois subtile et explicite, sur le *ciborium* de la basilique. Dans l’étude générale de cet objet, qui a suivi les restaurations de 1977-79, Carlo Bertelli en propose une lecture éclairante³⁶. La face du *ciborium* tournée vers les nefs présente en effet une *Traditio Legis*, avec Pierre recevant les clefs et Paul un livre (fig. 13). Bertelli ne comprend pas cette face comme une imitation directe de la *Traditio* romaine et l’attribue à un

³² C. Bertelli, « Percorso tra le testimonianze figurative più antiche », p. 339.

³³ Dans les siècles successifs, les images d’Ambroise associé à Pierre seront diffusées dans la région milanaise. Voir C. Bertelli, « Opere d’arte per la chiesa Ambrosiana », p. 13.

³⁴ À ce propos voir I. Foletti, « Le Tombeau d’Ambroise ».

³⁵ L’apocryphe relatant l’épisode du *Quo Vadis* – *Les Actes de Pierre* – date probablement du II^e siècle. Sa diffusion, très importante, est attestée dès le III^e siècle. Voir B. Mariani, « L’Episodio del *Quo vadis* ? nella tradizione ».

³⁶ C. Bertelli, « Il Ciborio restaurato ».

autre prototype, peut-être milanais³⁷. Il reconnaît cependant que, si la composition peut avoir un modèle différent, la présence de Pierre et Paul, associée à celle du Christ, renvoie à Rome³⁸. Si nous considérons la situation liturgique du ciboire avant les restaurations du XIX^e siècle, le dialogue entre Milan et Rome se fait encore plus explicite. Située jadis bien plus bas que dans sa position actuelle, la *Traditio* du *ciborium* était visible en même temps que la mosaïque de l'abside (fig. 14). Le spectateur voyait ainsi la figure du Christ se dédoubler : en bas, celle-ci était entourée des princes des apôtres, tandis que dans la partie haute se trouvaient, beaucoup plus grands, les deux saints locaux. Quelle manière explicite de souligner l'autorité de l'église ambrosienne ! Or, du point de vue du clergé assis dans l'abbatiale, ce discours célébrant la tradition milanaise était encore plus fort : se trouvant au centre de la face tournée vers l'abside, la figure d'Ambroise était pour eux visuellement associée au Christ lui-même (fig. 16). Le Christ-Enfant, sortant des nuées et bénissant Ambroise, garde la primauté dans cette scène, mais cela n'ôte rien au caractère audacieux de ce face à face qui confirmait l'exclusivité de la vocation ambrosienne. Peut-être que, pour souligner l'aspect particulier de l'élection d'Ambroise, on a choisi de représenter le saint habillé des vêtements civils d'un gouverneur, et ceci au moment même de sa vocation – selon la *vita* –, quand il se met au service de Dieu.

Bertelli considère qu'une allusion à la vocation est également visible dans le détail du visage du Christ, représenté imberbe et presque comme un enfant. Dans la légende de l'anonyme de Saint-Gall, en effet, une nouvelle version de la vie du saint milanais, appelé à l'épiscopat par la voix divine de l'Enfant, est proposée³⁹. Béni directement par Dieu et lui faisant face, Ambroise est désormais plus que l'apôtre de la ville. Sur les deux faces latérales, ce dialogue est repris de manière étonnante (fig. 16 & 17). Au centre des deux tympans se trouvent en effet deux personnages : Marie, représentée différemment de la tradition dévotionnelle et couronnée par la colombe de l'Esprit Saint – que l'on peut associer à la figure de l'*Ecclesia* –, et une figure portant tous les attributs d'un évêque, couronnée par la main divine⁴⁰. De par son nimbe rond – attribut de saint – il est, selon Bertelli, impossible qu'il s'agisse d'un autre évêque que d'Ambroise lui-même⁴¹. Si cette hypothèse nous semble probable, nous sommes néanmoins frappés par la différence entre les deux images d'Ambroise. Une différence qui pourrait s'expliquer précisément par leur rôle : sur le côté,

³⁷ C. Bertelli, « Il Ciborio restaurato », p. 30-31.

³⁸ C. Bertelli, p. 37.

³⁹ Voir l'édition du manuscrit de la Stiftsbibliothek no. 569, *Vita e meriti di S. Ambrogio*, p. 34-35.

⁴⁰ C. Bertelli, *op. cit.*, p. 35-38.

⁴¹ C. Bertelli, *ibid.*, p. 37.

vers le presbytère, c'est un homme appelé par Dieu qui est représenté ; sur l'autre, c'est désormais sa fonction qui prime. Nous sommes en face d'Ambroise, l'évêque milanais par excellence, qui devient ainsi une sorte de personnification de l'église de sa ville. Les deux faces latérales opposeraient donc l'Église universelle, personnifiée par la Mère de Dieu, à l'Église milanaise représentée par Ambroise.

La dernière étape de notre parcours est constituée par la reliure de l'évangélaire voulu pour la cathédrale par Ariberto da Intimiano (970-1054), peut-être le successeur le plus puissant d'Ambroise⁴². Cet objet luxueux a deux faces décorées et contemporaines, bien qu'elles soient caractérisées par de grandes différences stylistiques. La face antérieure, richement ornée, représente une crucifixion entourée de scènes de Salut, tandis que la face postérieure – qui nous intéresse ici – est composée de deux simples registres travaillés en repoussé. Nous y trouvons, dans la partie supérieure, le Christ tenant un parchemin ouvert, entouré de la Vierge, de saint Jean et du commanditaire, Ariberto (fig. 18). Dans la partie inférieure, formant une composition tripartite et symétrique, Ambroise apparaît entouré de Gervais et de Protas. La position du Christ, le *rotulus* à la main, l'inscription sur le parchemin LEX ET PAX, mais aussi son habit, semblent une fois encore, malgré l'absence des apôtres, être des renvois très clairs à l'iconographie romaine de la *Traditio Legis*⁴³. Ambroise, qui reproduit le geste du Christ, est cette fois explicitement mis en parallèle avec le Sauveur. Il se trouve certes au-dessous du Christ, mais le message n'en est pas moins explicite : le Christ a fondé l'Église par sa loi ; Ambroise a fondé l'église milanaise en poursuivant le travail du Sauveur. En renvoyant à l'un des textes figuratifs fondamentaux de l'église romaine, Ariberto veut donc montrer à quel point son église se situe à un niveau semblable à celle fondée par Pierre. La figure d'Ambroise, *alter Christus*, devient ainsi l'argument décisif du discours autonomiste de l'évêque milanais. Dans ce XI^e siècle où Rome se réforme pour imposer définitivement son pouvoir à l'Occident, Ambroise est le dernier garant qui justifie l'indépendance milanaise aux yeux d'Ariberto. Ce n'est donc pas un hasard si, dans ces mêmes années, le nom du saint milanais va être décliné en relation avec toutes les institutions ecclésiastiques de la ville : l'*ecclesia ambrosiana*, la *liturgia ambrosiana*...⁴⁴.

⁴² Pour l'évangélaire voir *L'Evangelario di Ariberto* ; pour la personnalité de Ariberto voir *Ariberto da Intimiano*.

⁴³ G. A. Vergani, *Milano e la Lombardia in età comunale*, p. 284 ; S. Bandera, « L'Evangelario di Ariberto, Un messaggio salvifico offerto alla sua città », p. 65

⁴⁴ E. Cattaneo, « La Tradizione e il rito ambrosiani nell'ambiente lombardo-medievale », p. 24-26.

Ambroise avait compris que le prestige et la légitimité d'une chaire épiscopale découlait de ses reliques et des saints, il avait donc trouvé Gervais et Protais pour que Milan reçoive des « colonnes » sur lesquelles édifier son histoire. Son discours, qui voulait mettre les deux saints en parallèle avec les saints romains, n'a cependant pas connu une grande fortune, essentiellement à cause de sa propre personnalité. En effet, après sa mort, vu son immense prestige, Ambroise a lui-même pris la place qu'il avait réservée aux deux saints. Évêque idéal, il est progressivement devenu le seul véritable évêque milanais, destiné à transmettre la fonction à ses successeurs – c'est ce qui transparaît de la lettre du pape Grégoire le Grand qui, vers 600, désigne l'évêque de Milan comme *Vicarius Ambrosii*. Plus tard, dès le VIII^e siècle, cette position va gagner en importance, lorsque, sous Angilbert II, Milan se bat pour sa liturgie, puis, sous Ariberto, pour une sorte d'indépendance vis-à-vis de Rome. Ambroise est progressivement associé à Pierre et au Christ lui-même en devenant la personnification et la justification de son église.

Ivan FOLETTI
Université de Lausanne
Section d'Histoire de l'Art

ANNEXE



Fig. 1 : *Sarcophage de Saint Amboise*, vers 370, Basilique de Saint Ambroise, Milan.

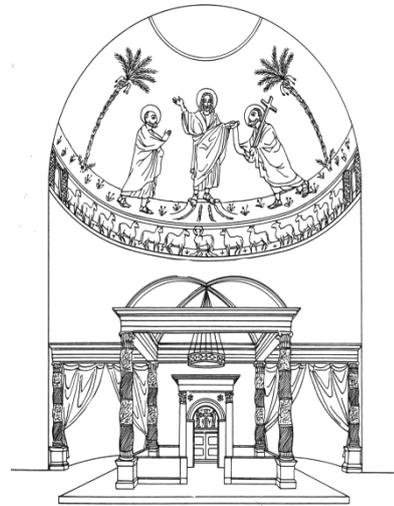


Fig. 2 : *Reconstruction de l'Abside de Saint Pierre au Vatican*, moitié IV^e siècle.



Fig. 3 : *Mosaïque de l'abside*, Basilique de Saint Ambroise, Milan, début du XIII^e siècle.



Fig. 4 : *Reconstitution de l'abside de la basilique de Saint Amboise à Milan*, fin IV^e siècle.



Fig. 5 : *Gervais, Ambroise, Protas*, Chapelle de San Vittore in Ciel d'Oro, Basilique de Saint Ambroise, Milan.



Fig. 6 : *Ambroise de Milan*, Chapelle de San Vittore in Ciel d'Oro, Basilique de Saint Ambroise, Milan.



Fig. 7 : *Volvinus, Saint Ambroise*, Autel d'or de Saint Amboise, Basilique de Saint Ambroise, Milan, 824-859.

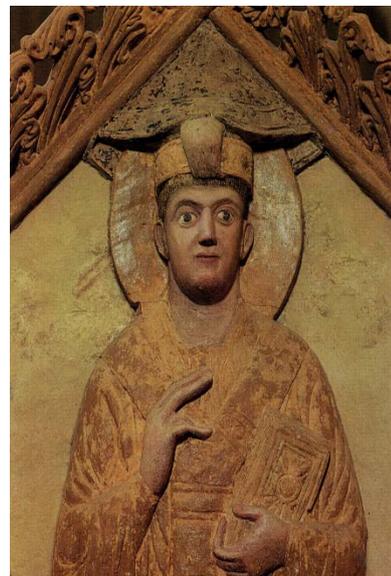


Fig. 8 : *Saint Ambroise*, Ciborium, Basilique de Saint Ambroise, Milan, X^e siècle.

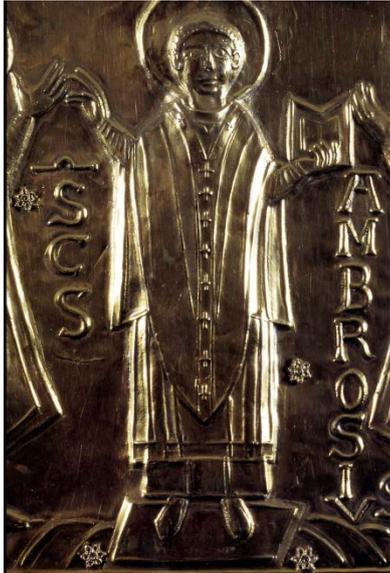


Fig. 9 : *Saint Ambroise*, Évangéliste d'Aribert, Museo del Duomo, Milan, 1018-1045.

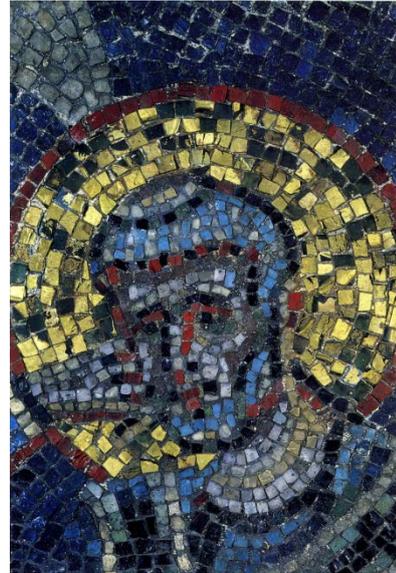


Fig. 10 : *Saint Ambroise*, détail de l'ancienne mosaïque de l'abside, Basilique de Saint Ambroise, collectin privée, IX^e siècle.

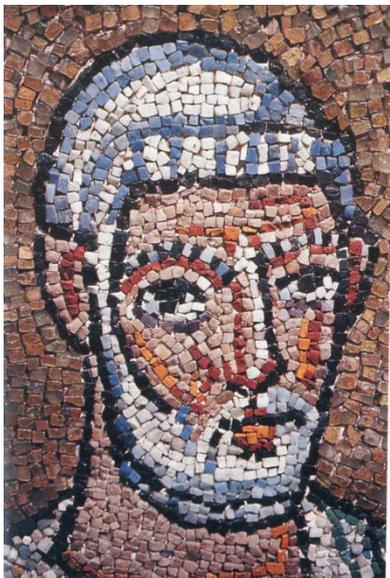


Fig. 11 : *Saint Pierre*, Saint Praxère, Rome, 817-824.



Fig. 12 : Volvinius, *Saint Ambroise quitte Milan*, Autel d'or de Saint Amboise, Basilique de Saint Ambroise, Milan, 824-859.



Fig. 13 : *Traditio Legis*, Ciborium, Basilique de Saint Ambroise, Milan, X^e siècle.



Fig. 14 : Fernand de Dartein, *Vue de la nef de la Basilique de Saint Ambroise*, 1865.



Fig. 15 : *Saint Ambroise entre Gervais, Protais et les commanditaires*, Ciborium, Basilique de Saint Ambroise, Milan, X^e siècle.

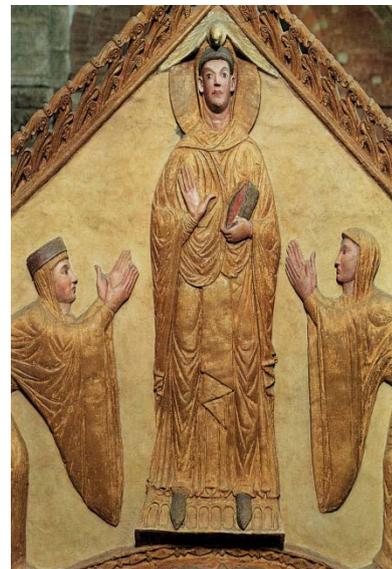


Fig. 16 : *Marie entourée de deux reines*, Ciborium, Basilique de Saint Ambroise, Milan, X^e siècle.



Fig. 17 : *Ambroise entouré de deux rois*, Ciborium, Basilique de Saint Ambroise, Milan, X^e siècle.



Fig. 18 : Face postérieure, Évangélaire d'Aribert, Museo del Duomo, Milan, 1018-1045.

Crédits photographiques :

- BERTELLI Carlo, « Il Ciborio restaurato », in *Il Ciborio della basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, eds Carlo Bertelli, Pinin Barcilla Barcillon, Antonietta Gallone, Milano, Credito Artigiano, 1981 : figures 8, 15, 16, 17.
- « Opere d'arte per la chiesa Ambrosiana. Il mosaico alla luce della tradizione apostolica milanese », in *Il Mosaico di Sant'Ambrogio*, éd. Carlo Capponi, Milano, Sinai edizioni, 1997 : figure 10.
- BIANCI Ettore [et al.] (éd.), *Ariberto da Intimiano : fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007 : figures 9, 18.
- BORSOOK Eve, GIOFFREDI SUPERBI Fiorella, PAGLIARULO Giovanni (eds), *Medieval Mosaics : Light, Color, Materials*, Firenze, Silvana Editoriale, 2000 : figure 11.
- BUDDENSIEG Tilmann, « Le Coffret d'ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran », *Cahiers Archéologiques*, X (1959) : figure 2.
- CERUTTI Damien (photos) : figures 3, 5, 6 13.
- DARTEIN Fernand de, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, Dunod, 1865 : figure 14.
- FOLETTI Ivan (photos) : figures 7, 12 ; (dessin) : figure 4.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

AMBROGIO DA MILANO, *Le Orazioni funebri (Opera omnia di Sant’Ambrogio)*, éd. et trad. Gabriele Banterle, Milano – Roma, Biblioteca Ambrosiana – Città Nuova Editrice, 1985.

- Epistola 77, 13, in *Discorsi e Lettere II/III. Lettere (70-77) (Opera omnia di Sant’Ambrogio)*, éd. et trad. Gabriele Banterle, Milano – Roma, Biblioteca Ambrosiana – Città Nuova Editrice, 1988, p. 162-163.

PAOLINO DA MILANO, *Vita di Sant’Ambrogio. La prima biografia del patrono di Milano*, éd. Marco Navoni, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996.

Vita e meriti di S. Ambrogio. Testo inedito del secolo nono illustrato con le miniature del salterio di Arnolfo, éd. Angelo Paredi, Milano, Ceschina, 1964.

ÉTUDES

ANDALORO Maria, « Dal ritratto all’icona », in *Arte e Iconografia a Roma*, éd. Maria Andaloro e Serena Romano, Milano, Jaca Books, 2000, p. 23-54.

- e ROMANO, Serena, « L’Immagine nell’abside », in *Arte e iconografia a Roma*, éd. Maria Andaloro e Serena Romano, Milano, Jaca Books, 2000, p. 93-132.

BANDERA Sandrina, « L’Evangelario di Ariberto, Un messaggio salvifico offerto alla sua città », in *Evangelario di Ariberto*, éd. Alessandro Tomei, Milano, Silvana Editoriale, 1999.

BASTIAENSEN Antoon, « Paulin de Milan et le culte des martyrs chez saint Ambroise », in *Ambrosius Episcopus (Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di Sant’Ambrogio alla cattedra episcopale. Milano 2-7 dicembre 1974)*, éd. Giuseppe Lazzati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, t. 2, p. 143-150.

BERTELLI Carlo, « Il Clipeo con il ritratto », in *Il Ciborio della basilica di Sant’Ambrogio a Milano*, éd. Carlo Bertelli, Pinin Barcilla Barcillon, Antonietta Gallone, Milano, Credito Artigiano, 1981, p. 61-63.

- « Il Ciborio restaurato », in *Il Ciborio della basilica di Sant’Ambrogio a Milano*, éd. Carlo Bertelli, Pinin Barcilla Barcillon, Antonietta Gallone, Milano, Credito Artigiano, 1981, p. 3-66.
- « I Mosaici di Sant’Aquilino », in *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, éd. Gian Alberto Dell’Acqua, Milano, Banca popolare di Milano, 1985, p. 145-170.
- « Percorso tra le testimonianze figurative più antiche : dai mosaici di S. Vittore in ciel d’oro al pulpito della basilica », in *La Basilica di S. Ambrogio : il tempio ininterrotto*, éd. Maria Luisa Gatti Perer, Milano, Vita et Pensiero, 1995, p. 339-387.
- « Opere d’arte per la chiesa Ambrosiana. Il mosaico alla luce della tradizione apostolica milanese », in *Il Mosaico di Sant’Ambrogio*, éd. Carlo Capponi, Milano, Sinai edizioni, 1997, p. 6-18.

BIANCI Ettore [et al.] (éd.), *Ariberto da Intimiano : fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

BORSOOK Eve, GIOFFREDI SUPERBI Fiorella, PAGLIARULO Giovanni (éd.), *Medieval Mosaics : Light, Color, Materials*, Firenze, Silvana Editoriale, 2000.

BRENK Beat, « Il Culto delle reliquie e la politica urbanistico-architettonica di Milano ai tempi del vescovo Ambrogio », in *387 d.c. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell’Europa*, Milano, Olivares, 2003, p. 56-60.

BUDDENSIEG Tilmann, « Le Coffret d’ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran », *Cahiers Archéologiques*, X (1959), p. 157-185.

- CAPPONI Carlo (éd.), *L'Altare d'oro di Sant'Ambrogio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996.
- CATTANEO Enrico, « La Tradizione e il rito ambrosiani nell'ambiente lombardo-medievale », in *Ambrosius Episcopus* (Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della elevazione di Sant'Ambrogio alla cattedra episcopale. Milano 2-7 dicembre 1974), éd. Giuseppe Lazzati, Milano 1976, t. 2, p. 5-47.
- COLOMBO Maria Elena, HOWES Brian, « La Basilica Martyrum », in *La Città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, Milano, Electa, 1997, p. 84-88.
- DARTEIN Fernand de, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, Dunod, 1865.
- DASSMANN Ernst, *Ambrosius von Mailand, Leben und Werk*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 2004.
- FASCHETTI Augusto, « Dal Campidoglio alla basilica di Pietro : aspetti del paesaggio urbano a Roma in epoca tardoantica », in *Arte e Iconografia a Roma*, Milano, éd. Maria Andaloro e Serena Romao, Jaca Books, 2000, p. 11-22.
- FO Dario, *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*, éd. Franca Rame e Gisella Palombi, Torino, Einaudi, 2009.
- FOLETTI Ivan, « Le Tombeau d'Ambroise : cinq siècles de construction identitaire », in *Identité et mémoirei l'évêque, l'image et la mort*, éd. Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi et Jean-Michel Spieser, Rome, Viella (à paraître).
- KATZENELLENBOGEN Adolf, « The Sarcophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose », in *The Art Bulletin*, XXIX/4 (1947), p. 249-259.
- KRAUTHEIMER Richard, *Three Christian Capitals : Topography and Politics*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1983.
- MACKIE Gillian, « Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chaple : The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan », *Gesta*, XXXIV/2 (1995), p. 91-101.
- MARIANI Bonaventura, « L'Episodio del 'Quo vadis ?' nella tradizione », in *Studia Hierosolymitana in onore di P. Bellarmino Bagatti, II. Studi esegetici*, Jerusalem, Franciscan Printing Press, 1976, p. 333-346.
- NORDHAGEN Per Jonas, « The Mosaics of the Cappella di S. Aquilino in Milan : Evidence of Restoration », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Series altera*, VIII/2 (1982), p. 77-94.
- PAREDI Angelo, « Prefazione », in *Vita e meriti di S. Ambrogio: testo inedito del secolo nono illustrato con le miniature del Salterio di Arnolfo*, éd. Angelo Paredi, Milano, Ceschina, 1964, p. 5-22.
- PASINI Cesare, *Sant'Ambrogio da Milano*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996.
- PICARD Jean-Charles, *Le Souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Rome, École Française de Rome, 1988.
- RASPE Martin, « 'Un Naturale Ritratto di Santo Ambrogio' : Carlo Borromeo und das Mosaikportrait in S. Vittore in Ciel d'Oro zu Mailand, in *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst : Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, éd. Martina Jordan-Ruwe, Ulrich Real, Münster, Archäologisches Seminar der Universität, 1994, p. 203-215.
- ROMANA MORETTI Francesca: « I Mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana », in *L'Orizzonte tardoantico*, éd. Maria Andaloro, Milano, Jaca Books, 2006, p. 87-90.
- ROVETTA Alessandro, « Memorie e monumenti funerari in S. Ambrogio tra Medioevo e Rinascimento », in *La Basilica di S. Ambrogio : il tempio ininterrotto*, éd. Maria Luisa Gatti Perer, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 269-293.
- SANNAZARO Marco, « Considerazioni sulla topografia e le origini del cimitero milanese ad martyres », *Aevum*, LXX/1 (1996), p. 81-103.

- SINISCALCO Paolo, « Sant' Ambrogio e la Chiesa di Roma », in *Nec Timeo Mori : Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di sant' Ambrogio* (Milano, 4–11 Aprile 1997), eds Luigi Franco Pizzolato e Marco Rizzi, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 141-160.
- SPIESER Jean-Michel, *Autour de la Traditio Legis*, Tessaloniki, Ypourgeion politismou Eforeia vyzantinon archaiotiton Thessalonikis, 2004.
- TOESCA Pietro, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piú antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1966 [1912].
- TOMEA Paolo, *Ambrogio e i suoi fratelli. Note di agiografia milanese altomedievale*, in *Filologia Mediolatina*, v (1998), p. 149-232.
- TOMEI Alessandro, *Iacobus Torriti pictor : una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, Àrgos, 1990.
- *Evangelario di Ariberto : un capolavoro dell'oreficeria medievale lombarda*, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 1999.
- VAY Isabella, CACITTI, Remo, « Le Porte lignee di Sant' Ambrogio », in *La Città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant' Ambrogio*, Milano, Einaudi, 1997, p. 89-97.
- VERGANI Graziano Alfredo, *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1993.
- ZAIGRAJKINA Svetlana P., « Mozaiki kapelly San Vittore in Č'el d'Oro v Milane : osobennosti ikonografičeskoj programmy », in *Obraz Vizantii : sbornik statej v čest' O. S. Popovoj*, éd. Anna V. Zacharova, Moskva, Severnyj Palomnik, 2008, p. 26-35.

**LES AMAZONES DANS *LE ROMAN D'ELEDUS ET SERENE* : DU POUVOIR MARTIAL AU
POUVOIR ROYAL**

Le Roman d'Eledus et Serene utilise le motif des Amazones à la manière des romans antiques, ce qui lui confère une connotation surannée. Les guerrières, mêlant le masculin et le féminin, incarnent également l'Autre oriental, manifestation terrible du désordre et de l'anti-culture. Néanmoins, à lire entre les lignes, on leur découvre des qualités chevaleresques et des valeurs chrétiennes. Dépouillée de l'affreux spectre de la « contre-utopie », leur étrangeté s'estompe. S'ensuit le discours machiste d'Eledus qui les renvoie à leur condition de femmes. Ce discours sarcastique n'est pourtant qu'une parade puisque de manière implicite, le récit accorde aux femmes un rôle décisif dans la prise du pouvoir et le maintien de l'ordre.

« Lo jor ert rois, la nuit raïne »
Enéas, v. 3977

*Le Roman d'Eledus et Serene*¹ témoigne de la survivance du vers dans certains romans de la fin du Moyen Âge². Outre le choix de l'écriture métrique, le vieillissement du texte est obtenu par l'emploi de *topoi* et de motifs largement usités dans les textes plus anciens, qui parent alors le récit d'une indéniable coloration surannée. Parmi ceux-ci, figure le motif des Amazones que l'auteur emprunte certainement aux romans antiques qui fleurissaient au XII^e siècle.

Venues des lointaines contrées d'Orient pour secourir Maugrier, le redoutable ennemi d'Eledus, les farouches guerrières apparaissent d'abord aux côtés des forces obscures. Elles incarnent alors l'« Autre oriental », inquiétant et terrifiant. Pourtant, elles rejoindront bien vite l'armée d'Eledus, répondant dès lors aux normes culturelles de l'Occident chrétien. Oscillant entre Eledus et Maugrier, bien et mal, féminité et virilité, les Amazones se révèlent être d'étranges protagonistes. Cette complexité soulève une série de questions : quelle

¹ *Le Roman d'Eledus et Serene* date de la fin du XIV^e siècle. Il a été édité pour la première fois par J. R. Reinhard, Austin, Presse des Universités du Texas, 1923. On le notera désormais *Eledus et Serene*. Ce roman étant peu connu, en voici un bref résumé : Serene, princesse de Tubie et fille du roi Gemenas est promise depuis son plus jeune âge au duc Maugrier. Cependant, alors que sonne l'heure de cette union contrainte, elle s'éprend du preux chevalier Eledus. Le jeune homme obtient de Gemenas une trêve retardant le mariage, mais bientôt, une aventure conforte les amants dans l'idée qu'ils ne pourront jamais se séparer. Serene met alors au point un plan qui la libère de manière définitive de celui auquel elle est promise : un faux messenger apporte à Gemenas une nouvelle de la part de Maugrier spécifiant que ce dernier a choisi une autre épouse. Le roi, blessé dans son orgueil mais satisfait de garder sa fille à Tubie, accepte de la marier à Eledus. Peu de temps après, le jeune homme éconduit une *dragonesse*. Afin de se venger, celle-ci révèle à Maugrier qu'il a été trahi. Le duc revendique alors la main de Serene, engageant une guerre sans merci contre Tubie qu'il assiège pendant six longues années. Au bout de ces six ans, il appelle à son secours une armée puissante, constituée de plusieurs peuples barbares. La guerre cesse lorsque Maugrier, s'emparant de Serene par la force, reçoit de la princesse un coup de poignard mortel. – Sur ce roman et la bibliographie qui le concerne, voir : L. Raffalli-Grenat, *Écrire des fictions en vers aux XIV^e et XV^e siècles : un problème esthétique et culturel*.

² Voir à ce sujet : L. Raffalli-Grenat, *op. cit.* ; B. Schmolke-Hasselman, *The Evolution of Arthurian Romance : the Verse Tradition from Chrétien to Froissart*.

fonction occupent-elles au sein du roman ? Sont-elles simplement le témoignage suranné d'un héritage antique ou la dangereuse incarnation de l'Autre oriental ? Enfin, au-delà de ces premières considérations, serait-il possible que, derrière ce motif, se dissimule une idéologie plus proche du contexte historique qui a vu naître le roman ?

UN MOTIF ARCHAÏQUE

Si nous comparons *Le Roman d'Eledus et Serene* avec certains romans antiques, force est de constater que les fonctions narratives des guerrières n'ont *a priori* subi aucune modification depuis le XII^e siècle. *Le Roman d'Enéas*³, *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure⁴ ainsi que les *Romans d'Alexandre*⁵, leur offrent un rôle d'adjuvant : lors d'un conflit, elles apportent une aide martiale à l'un des belligérants. Camille, la reine des Volsques, s'engage dans l'*Enéas* aux côtés de Turnus ; Penthésilée choisit le camp des Troyens, enfin, selon Thomas de Kent, les Amazones guerroyaient en faveur d'Alexandre.

L'auteur du *Roman d'Eledus et Serene* n'a pas cherché à innover dans cette mise en scène. Les Amazones interviennent en tant qu'alliées de Maugrier. Elles apparaissent pour la première fois par le truchement d'un motif épique bien connu, celui du dénombrement des troupes. L'auteur annonce l'arrivée d'une armée de jeunes filles provenant « de la terre de Femenye »⁶, royaume qui était également celui de Penthésilée, déjà « reine de Femenie »⁷ chez Benoît de Sainte-Maure. S'ensuit un portrait flatteur des combattantes :

Mes nulz n'estoient sy bien plaisans
Com fu la ost des pucelles :
V.c., les tres plus beles
Qui en cest monde fussent trouvees
Ne qui onc fussent ja ajustees.
Ycelles vindrent de Femenye.

(v. 6545-6550)

Cette description topique fait écho à celle de Camille, la reine des Volsques, qui « a grant merveille par fu bele »⁸ avec ses yeux « rians, en touz temps liés »⁹. À la beauté se mêle l'éclat des armes. Les auteurs des romans antiques s'attardent sur les équipements des

³ *Le Roman d'Enéas*, désormais noté *Eneas*.

⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, désormais noté Benoît de Sainte-Maure.

⁵ Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, désormais noté Alexandre de Paris ; Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de Toute Chevalerie*, 2003, désormais noté Thomas de Kent.

⁶ *Eledus et Serene*, v. 6529.

⁷ Benoît de Sainte-Maure, v. 23769.

⁸ *Eneas*, v. 4049.

⁹ *Ibid.*, v. 4079.

guerrières. Une profusion d'or, de pierreries, de fourrures précieuses, de soieries orientales évoque chez le lecteur les légendaires richesses de l'Orient : Camille possède un écu d'ivoire à boucle d'or¹⁰ dont la courroie « estoit d'orfrois »¹¹ ou encore un heaume « luisans et clers, de fin or estoit li cercles »¹² ; le heaume et le nasal de Penthésilée sont incrustés de pierres précieuses¹³. *Eledus et Serene* ne déroge pas à ces règles. Les Amazones allient chevalerie, richesse, et féminité :

Escus portoient luisans et beaux
 La ou avoit mains beaux joyaux
 Eurlés de pierres pressieuses
 Et estoient toutes moult fort jouyeuses,
 Arnoys et seles tout covert d'or
 Estrieufx d'argent et dorés d'or
 Les frains sont fais de tel convant
 Plus bel sonnoient que instrument.

(v. 6734-6741)

Leur air joyeux rappelle les « iex rians, en touz temps liés »¹⁴ de Camille, tandis que le tintement des « frains » qui plus « bel sonnoient que instrument » évoque les clochettes qui ornent le tapis de selle de Penthésilée. Il est certain que l'auteur n'a pas cherché à innover dans sa présentation des guerrières. Il a dressé un portrait fidèle à celui des romans antiques où l'Amazone apparaît à la fois splendide et redoutable :

Et portoient plus garnyment
 Fors que l'escu et l'eaulme luisant,
 Et l'arc turquoys tout apresté,
 Et de fleches grant quantité
 Des quelez persent, sans mantir,
 Toute armeure que veulent ferir.

(v. 6606-6611)

Ces convergences entre *Le Roman d'Eledus et Serene* et les romans antiques renforcent l'archaïsme de ce récit déjà mis en exergue par l'emploi anachronique du vers en cette fin du Moyen Âge. Mais, entre féminin et masculin, le motif des Amazones teinte parfois le roman de mystère et d'étrangeté bien plus que de nostalgie.

¹⁰ *Eneas*, v. 6991.

¹¹ *Ibid.*, v. 6992.

¹² *Ibid.*, v. 6994-6995.

¹³ Benoît de Sainte-Maure, v. 23438.

¹⁴ *Eneas*, v. 4079.

L'ÉTRANGE ET LA MERVEILLE

Catherine Gaullier-Bougassas, dans son étude consacrée aux *Romans d'Alexandre*, remarque que :

Les peuples de l'Orient jouissent (...) d'un statut scientifique, l'autorité des encyclopédies latines affirme leur existence dans un monde lointain, où tout est possible, où les merveilles les plus invraisemblables sont susceptibles d'être vraies¹⁵.

Le Roman d'Eledus et Serene, en intégrant les Amazones à la terrible armée rassemblée par Maugrier, les inscrit d'emblée dans la catégorie des merveilles orientales, à la fois inquiétantes et fascinantes. Leur présentation se fait suivant la tradition encyclopédique¹⁶. L'auteur propose une description détaillée des guerrières à valeur didactique¹⁷ en expliquant que ce peuple hors du commun est constitué uniquement de jeunes femmes vivant loin des hommes, sans mari et rendent leurs enfants mâles « a leur pere¹⁸ » (v. 6971), quand ils ont vingt ans. Elles gardent auprès d'elles les filles et choisissent comme reines celles qui sont « beles et bonnes,/ et qui ont adroites personnes »¹⁹. Afin de renforcer leur étrangeté, l'auteur ajoute que, dans leur cité, « si n'ose nulz hons estre »²⁰. On devine les Amazones redoutables et moins « courtoises » que ne le laissaient supposer les auteurs des romans antiques²¹, d'autant que chacune d'elles mène son « esclau »²². L'auteur évoque l'esclavagisme qui réduit l'homme au service de la femme. Il précise que les ancêtres de Floriène apprirent le maniement des armes afin de se venger de « la honte que leurs maris leur firent » et comment elles les « destruizirent »²³. L'image de la femme rebelle prenant en main son destin doit être perçue comme une étrangeté. Qui est donc l'Amazone ? Sans doute une créature belle et monstrueuse dont la choquante androgynie provoque la crainte et l'émerveillement. Jean-Charles Huchet faisait cette très belle remarque au sujet de Camille dans *l'Enéas* :

¹⁵ C. Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, p. 261.

¹⁶ Au Moyen Âge, les Amazones sont notamment présentées par Isidore de Séville dans son traité encyclopédique *Etymologiarum sive Originum libri XX*, Brunetto Latini dans *Li Livres du Tresor* ou encore par Gossein de Metz dans *L'Image de Monde*.

¹⁷ Le même procédé est utilisé par Alexandre de Paris, Thomas de Kent, Robert de Boron et l'auteur de *l'Enéas*.

¹⁸ J. R. Reinhard note « terre » mais précise en note « *reading uncertain* ». On préférera la correction « père » qui s'accorderait avec les versions antiques notamment celle du *Roman de Troie* : « Qui masles sunt e d'eles né/ As peres sunt iluec doné » (v. 23337-23338). De même, dans le récit d'Alexandre de Paris : « Se l'une en est ençainte et li enfes ait vie/ Por que il soit vallés de riens ne se detrie,/ Son pere le tramet qui l'ait en mainbornie. » (Laisse 426, v. 7246-7248).

¹⁹ *Eledus et Serene*, v. 6574-6575.

²⁰ *Ibid.*, v. 6564.

²¹ A. Petit, « Le Traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Eneas, Troie et Alexandre* », p. 63-84.

²² *Eledus et Serene*, v. 6630. Les reines d'Amazonie qui combattent auprès d'Alexandre, ont également « en lur compaignie vint mile aneles » (Thomas de Kent, laisse 384, v. 6172).

²³ *Eledus et Serene*, v. 6566-6567.

L'énigme de Camille est à la mesure de la curiosité des « borjois » qui la regardent traverser la ville de Laurente et rejoindre les troupes convoquées à l'« ost » par Turnus. Fascination mêlée d'inquiétude devant celle qui, dans le cours du récit, produit un effet « d'inquiétante étrangeté » car elle enclot en elle « la grant mervoille », la beauté d'une femme et la prouesse d'un homme²⁴.

Cette constatation pourrait sans nul doute être appliquée aux Amazones au moment où elles apparaissent aux portes de Tubie :

Tous lez barons montent aux celes
Pour lez pucelles resgarder,
Car moult les fait bel resmyrer
Car noblement furent armees
Et moult beles et gent figurees.

(v. 6587-6591)

Au combat, la puissance des guerrières de Floriene est égale à leur beauté :

Leurs chevaux poignent, qui sont corans ;
Oncques ne fu nulz si tornans
Que une en peüst oncques naffrer ;
Et sy naffroyent maint chevalier.

(v. 6772-6775)

Effrayantes par leurs mœurs misandres et par le fonctionnement matriarcal de leur société, mais aussi par leur aptitude à égaler voire à dépasser les hommes lors des combats, les Amazones de Floriene, font, malgré cela, l'admiration de tous. Comme Camille, elles semblent merveilleuses et inhumaines²⁵. Depuis les remparts de Tubie, des demoiselles se pressent pour observer les guerrières et « grant merveille toutes avoient »²⁶. Le terme est repris quelques vers plus loin, alors que tous « se merveilloient » (v. 6849) à la vue de la beauté d'une cavalière capturée par Eledus puis conduite au palais. Une fois de plus, le mystère tient dans cette improbable dualité, cette inexplicable fusion entre le féminin et le masculin, la beauté et la guerre. Cette beauté est auréolée d'une blancheur qui évoque la chasteté. Certes, la blancheur du teint est un *topos* de la beauté féminine au Moyen Âge, mais ici elle s'accorde avec celle des armes. Le blanc semble être la couleur des Amazones, comme elle est, dans le registre arthurien, celle des fées, êtres aussi venus d'Ailleurs. Dans *Le Roman*

²⁴ J.-C. Huchet, *Le Roman médiéval*, p. 68.

²⁵ On pense également à l'ahurissement des Grecs attaqués par l'armée des Volsques : « A grant merveille les douterent/ Quant poignoient a eue damesses/ Cuidoient que fuissent deusses/ Qui deffendissent la cité/ Moult en furent tuit effrée/ N'osoient vers eulz deffendre » (*Eneas*, v. 7052-7057).

²⁶ *Eledus et Serene*, v. 6756.

de Troie, Penthésilée revêtait « un haubert plus blanc que neif de sus gelee »²⁷, tandis que le visage de Camille, plus « blanc que noif sor glace »²⁸ fait pendant à son haubert qui « fu blans comme nois »²⁹. Les Amazones de Floriene ont « leurs cheres et leurs vis / Moult trop plus blanches que fleur de lys »³⁰ et sont tout de blanc vêtues (v. 6742-6754) : blancheur des étoffes, blancheur de l'hermine choisie lorsqu'elle possède son pelage hivernal, et pourquoi pas, du « vair » éclatant de mille couleurs jusqu'à devenir blanc comme le veut l'alchimie de la colorimétrie. Enfin, blancheur rime avec fleur³¹ et cette blancheur est surtout celle du lys³², symbole royal, mais aussi de l'aubépine. Or, on se souvient, la mère de Floriene est reine de la « cité d'Albeepyne »³³ et le nom de la fille est tout aussi fleuri. Il nous renvoie au *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris : la reine des Amazones envoie auprès du héros macédonien deux ambassadrices, Floré et Beauté. Quant aux armoiries des reines d'Amazonie décrites par Thomas de Kent, elles « sunt a flurs e plus a taveles »³⁴. Derrière l'armure blanche se cache la fleur immaculée. L'auteur semble jouer sur les mots. Fleur de la chevalerie ou fleur de la virginité qui ne sera jamais « déflorée ». Les paroles que Penthésilée adresse à Pyrrhus sont significatives :

Tu cuides que nos seions tels
 Cum autres femmes comunels,
 Qui les cors ont veins e legiers.
 Ce n'est mie nostre mestiers :
 Pucelles somes, n'avons cure
 De malvestié ne de luxure³⁵.

Chez les Amazones, seules les jeunes filles qui « ne ja n'erent despucelees/ Armes portent, molt sunt vaillanz/ e hardies e cumbatanz »³⁶. Floriene n'emmène avec elle que les « pucelles »³⁷. Le renoncement à la sexualité décuple la force physique et la vaillance sans rien ôter à la féminité. Tant que la fleur de la virginité sera conservée, la fleur de la chevalerie ne peut démeriter. Cette chasteté rend les Amazones supérieures aux hommes et aux femmes ; mais cela suffit à les rendre inhumaines, donc merveilleuses et terrifiantes.

²⁷ Benoît de Sainte-Maure, v. 23430.

²⁸ *Eneas*, v. 4081.

²⁹ *Ibid.*, v. 6993.

³⁰ *Eledus et Serene*, v. 6733 et 6734.

³¹ *Ibid.*, v. 6594.

³² *Ibid.*, v. 6733.

³³ *Ibid.*, v. 6563.

³⁴ Thomas de Kent, v. 6176.

³⁵ Benoît de Sainte-Maure, v. 24091-24096.

³⁶ *Ibid.*, v. 23350-23352.

³⁷ *Eledus et Serene*, v. 6578.

AU SERVICE DE L'ORDRE

La terreur que provoquent les Amazones les range aux côtés des Cosmains, créatures sanguinaires et anthropophages³⁸. Jean-Jacques Vincensini a démontré que ces créatures vivant aux confins de la Russie, « guerroyent aux côtés des peuples les plus hostiles aux champions de la civilisation »³⁹. Leurs coutumes pour le moins primitives les conduisent aux frontières même de l'animalité. Il ajoute que, si Eledus et Serene sont les représentants d'une « nature paradisiaque » en même temps que d'une « culture idéalisée et respectueuse des règles de la civilisation », à l'opposé, les Cosmains se présentent comme de « monstrueux étrangers », incarnation même d'un « aspect absolument négatif » et d'une culture « sauvage », « souillante », « marginale » et « dangereuse »⁴⁰. Les Amazones, bien qu'incarnant l'altérité orientale, ressemblent-elles véritablement à ces barbares et incarnent-elles une « contre-utopie » dénuée de toutes valeurs politiques et sociales ?

Certes, leur présentation se fait un peu avant celle des Cosmains. Cependant, il est précisé que parmi les soldats venus porter secours à Maugrier, figurent plusieurs peuples « malvais et bons »⁴¹. Enfin, les Amazones deviendront des championnes de la chrétienté et Floriene une « moult (...) cortoise crestienne »⁴². Ces valeurs chrétiennes les opposent catégoriquement aux Cosmains, incarnations d'une altérité négative et terrifiante, comme en témoignent leurs mœurs anthropophages. Catherine Gaullier-Bougassas constate que l'Autre oriental est, dans les *Romans d'Alexandre*, présenté de manière contradictoire. D'une part, il est défini par la monstruosité, « image fantasmée de l'Autre comme envers du bien »⁴³. Cette forme d'altérité qui méprise « tout ce qui constitue le ciment d'une société juste »⁴⁴, est alors affublée des déviances et des péchés les plus délictueux. À cette altérité négative, Catherine Gaullier-Bougassas oppose une « image idéalisée et presque paradisiaque de l'homme »⁴⁵, dénué de vice et doté de toutes les vertus. On pourrait sans conteste appliquer cette constatation au *Roman d'Eledus et Serene*, dans lequel les Cosmains traduisent effectivement une altérité négative et animale. Mais qu'en est-il des Amazones ? Peuvent-elles être perçues comme une représentation positive de l'Autre oriental ?

³⁸ « (...) portent faulx soir et matin/ et sy ne mangent ne pain ne vin/ Fors que chars d'ommes et de chevaus/ et boyvent l'aigue parmy les valx. » (*ibid.*, v.6538-6541).

³⁹ J.-J. Vincensini, « De la sauvagerie à la contre-utopie : les Cosmains dans *Eledus et Serene* », p. 717.

⁴⁰ J.-J. Vincensini, *ibid.*, p. 717.

⁴¹ *Eledus et Serene*, v. 6542.

⁴² *Ibid.*, v. 6559.

⁴³ Voir *Les Romans d'Alexandre*, p. 266.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 268.

Afin de répondre, on s'arrêtera quelques instants sur un épisode particulier : Floriene se morfond alors qu'Eledus a emprisonné une de ses compagnes. Plus rien n'importe à ses yeux, sinon de retrouver sa demoiselle. Le combat lui paraît alors dérisoire :

Mes Floriène si a juré
Qu'en la cité s'en entrera
Et que bataille ne leir fara
Que sa couzine avra trovee
Et avec elle ert assamblee.

(v. 6881- 6885)

Cet épisode nous renvoie à un passage antérieur où Eledus s'inquiétait du sort de son écuyer Sapin grièvement blessé lors d'un affrontement. Comme Floriene, il était plus préoccupé par l'état de son serviteur que par le déroulement de la bataille et préférait quitter la mêlée afin de le préserver :

« Barons », dist-il, « et que disés ? »
Deffandés vous si vous voulés
Car ja, par dieu, ne m'armeray
Ne mangeray, ne ne boiray
Jusques je sache si garira
Mon compaignon ou que fara.

(v. 5720-5725)

On constate aisément que Floriene et Eledus servent les mêmes codes de l'honneur et de la chevalerie. L'un comme l'autre savent que la largesse du seigneur implique un sentiment de réciprocité. L'équilibre créé par cette entente garantit le bon fonctionnement et la cohésion du royaume. Ainsi, à l'instar d'Eledus, l'Amazone répond à un système politique et culturel fondé sur l'ordre et la civilisation. C'est pourquoi, suite à la libération de la jeune fille sans rançon, elle choisit sans plus attendre le camp des valeurs positives, se séparant définitivement de tout ce qui la rattachait au désordre⁴⁶, c'est à dire à un univers de personnages et de valeurs contraires à l'ordre de Tubie, parmi lequel figurent les Cosmains et le duc Maugrier⁴⁷. Les Amazones, en se démarquant de cet ensemble radicalement contraire à l'ordre de Tubie, incarnent, malgré leur altérité prononcée, une image socialisée de cet

⁴⁶ Voir l'article de J.-J. Vincensini, « Désordre de l'abjection et ordre de la courtoisie. Le corps abject dans *Paris et Vienne*, de Pierre de la Cépède », p. 292-304.

⁴⁷ On précisera bien entendu que les Cosmains comme Maugrier devront être classés dans un « sous-ensemble » de valeurs, les premiers relevant de l'animalité alors que le second, bien qu'étant l'ennemi d'Eledus, appartient au domaine de l'humain.

étranger oriental. Chrétiennes, elles œuvrent pour le bien d'un ordre social et policé, répondant aux valeurs politiques, culturelles et religieuses de l'Occident.

LE DISCOURS MISOGYNE

Mais le spectre de la peur tombé, l'Amazone peut-elle encore imposer son pouvoir ? Si l'on observe de plus près les textes, on s'aperçoit que la féminité guerrière, après avoir déclenché la crainte, prête à rire. On se souvient des sarcasmes du troyen Tarchon raillant Camille et la renvoyant à sa fonction « d'origine », qui selon lui eut été de « bien filer, coudre ou tailler »⁴⁸, voire permettre à l'homme de prendre son plaisir « en belle chambre soz cortine »⁴⁹. Le médisant pousse plus loin le sarcasme et traite la jeune reine de prostituée, lui proposant de la payer pour son « déduit » avant de la livrer aux écuyers⁵⁰. En vérité, ce rire n'est qu'une parade, il sert à exorciser la peur. Les hommes ne peuvent concevoir d'être battus par des femmes comme en témoigne cette remarque de Pyrrhus, quand les Amazones de Penthésilée saccagent l'armée : « Enuier nos deit e peser/ Quant femmes vers nos tiennent place »⁵¹. Le rire joue alors parfaitement son rôle, puisqu'il permet une dédramatisation et une distanciation de l'objet : d'une certaine façon ce qui est risible devient moins effrayant. De son côté, Eledus, malgré sa courtoisie, remet en cause l'adresse chevaleresque des Amazones. Aux menaces proférées par l'ambassadrice de Floriene, il répond aussi par le rire, expression ici du mépris⁵² :

Et Eledus comance a rire
 Quant la menasse li entent dire.
 « Pucelle », dist-il, « tout a nyent
 Tienge tout vostre menasement :
 Femme ne puit fere damage
 Fors par trahir ou par oultrage ».

(v. 6934-6939)

On notera que le sarcasme est accompagné d'un rire franc. Eledus les renvoie ainsi, comme l'avait fait Tarchon ou Pyrrhus de manière plus triviale, à leur condition de femmes. La demoiselle, quant à elle, répond à ce « gab » en défendant son adresse au combat :

⁴⁸ *Eneas*, v. 7152.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 7153.

⁵⁰ Pour quant blanche vous voi et bloie : « .IIII. Deniers ai ci de Troie,/ Qui sont moult bon, de fin or tuit ; ceuz vous donra por mon deduit/ une piece mener o vous ; / je n'en seray point trop jalous, / bailleray vous aus escuiers. » (*Eneas*, v. 7157-7163).

⁵¹ Benoît de Sainte-Maure, v. 24086-24087.

⁵² Sur les différents types de rire, voir E. Smadja, *Le Rire*, p. 41 et 53-57.

Sy la plus feble de toutes nous
Estoit en champ avecques vous,
Le chef je veuilh me soit copé
Ne vous randoit mat et tué.

(v. 6952-6955)

Cependant, cette réplique entraîne l'hilarité générale, car « tout le pueple lors se rioit »⁵³. Eledus conclut par un discours courtois qui renforce la misogynie de ses précédents propos en confinant la femme aux plaisirs de l'amour⁵⁴ :

Mes ja a femmes n'avray tanson
Pour rien que puisse en nulle saison
Car pour dames et pour amours
Vivray tousjours en grans baudours ;
Pourquoy ne veuilh point leur tanson.

(v. 6962-6966)

Mais les valeurs courtoises de son discours n'ont pas lieu d'être, surtout lorsque la demoiselle lui rappelle que lui et ses hommes les ont attaquées par surprise, n'hésitant pas à surgir d'un buisson pour mieux massacrer l'une d'elles avant de s'emparer d'une otage :

Mes traïson fu, sachés pour voir
Car par buissons a nous venistes
Et la premiere a mort la meïstes
Et puis en l'autre vous en fustes
Que nous emblatés et si la pristés
Mes sy eüssiés plus atandu
Congneü eüssiés nostre vertu.

(v. 6943-6949)

Eledus apparaît alors aussi machiste que les autres. D'une part, la suprématie chevaleresque des Amazones le plonge dans une colère qui lui fait oublier toute courtoisie au point de devenir violent⁵⁵. D'autre part, il est persuadé que la femme ne peut être l'égale de l'homme dans l'exercice du pouvoir et qu'elle n'a qu'un rôle mineur lié à l'amour et au divertissement.

⁵³ *Eledus et Serene*, v. 6956.

⁵⁴ La servante Sebile tient elle-même un discours similaire, quand elle s'adresse à Eledus: « (...) jamais crym a dame ne chet/ Car femme si est fragile, pour voir » (*ibid.*, v. 3984-3985).

⁵⁵ « Tant fu yré qu'il ne peut plus/ (...) Et puis comanse fort a brocher/ Par un chemin qui fu estrois/ Ou sont buissons et mainz grans biys. Et les trova, que resgardoient. Celle cité, quar pres estoient./ Lors en frapa par tel maniere/ Celle que treuve lors la premiere, / Que tout le chef li a party. » (*ibid.*, v. 6793, puis v. 6795-6802.)

À ce stade de notre réflexion, nous aimerions ouvrir une nouvelle porte. En effet, le discours misogyne n'a rien d'extraordinaire en cette fin du Moyen Âge⁵⁶ et ce manque total de considération conduit Christine de Pizan à écrire, en 1405, un plaidoyer en l'honneur de son sexe. *La Cité des Dames*⁵⁷ raconte comment Christine, guidée par Raison, Droiture et Justice, s'emploie à construire une ville imprenable où elle mettra les femmes à l'abri des médisances proférées par les hommes. Dans ce récit, elle dénonce l'injustice d'être née femme, les difficultés rencontrées, les viols et les mariages forcés. Christine fait mention des Amazones. Elles servent, comme bien d'autres femmes célèbres, de « pierre » à l'édifice qu'elle est en train d'ériger :

Elles s'assemblerent par grant courage et pristrent conseil entre elles, et en conclusion, delibererent que de la en avant par elles maintendroient leurs seignouries sans subjecion d'ommes⁵⁸.

Dans *Le Roman d'Eledus et Serene*, comme dans le texte de Christine, la confrontation hommes / femmes et la prise de pouvoir des Amazones s'apparentent à une rébellion. Un peu plus loin, Christine explique que les femmes de Scythie ayant perdu leurs maris, frères et parents à la guerre, décidèrent un jour d'interdire aux hommes de pénétrer dans leur royaume. Le désir de gouverner sans la moindre présence masculine traduit la volonté d'une prise de pouvoir légitimée par une situation exceptionnelle.

LE « BON GOUVERNEMENT DES REINES » OU « LA CITÉ DES DAMES »

Où se situe *Le Roman d'Eledus et Serene* dans cette conception « féministe » du pouvoir et quelle fonction occuperait alors les Amazones ? Reprenons le roman à ses débuts. Avant d'accoucher de Serene, la reine de Tubie fait un rêve où elle aperçoit un serpent multicolore crachant du feu et incendiant la cité. Ce serpent semble aimer un lion mais tous deux sont menacés par un homme. Le songe se termine par une image significative : le serpent et le lion sont couronnés sur les remparts de la cité. L'explication de ce rêve est fournie quelques vers plus loin par un Sarrasin : le serpent représente Serene, et le lion, Eledus ; celui qui les menace, Maugrier. Or, cet homme « Morir en doit ja par bataille »⁵⁹. Enfin, le serpent est responsable de la destruction de la cité, car « par le feu que le serpent gitoit / pourquoi la cité

⁵⁶ Eliane Viennot, « Les Amazones dans le débat sur la participation des femmes au pouvoir à la Renaissance », p. 115-116, s'attarde sur « la remise en cause des capacités des femmes à succéder à la couronne française » qui entraîna la guerre de Cent ans. La revendication de « l'*imbecillitas sexus* » précise-t-elle, évince les femmes du pouvoir à cause de leur faiblesse.

⁵⁷ Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, p. 110.

⁵⁸ *Ibid.*, chap. 4.

⁵⁹ *Eledus et Serene*, v. 217.

abrasoit »⁶⁰. À la fin du roman, la cité est en flammes à cause de Serene qui a refusé d'épouser Maugrier, rompant ainsi le serment établi entre Gemenas et Validar⁶¹. La victoire des forces ennemies semble proche puisque le fiancé délaissé parvient à pénétrer dans la cité où il enlève la princesse. Mais la situation se renverse lorsque Serene le poignarde pour venger Eledus qu'elle croit mort :

Et le frapa lors d'un coustel
 Par tele force dessoubz l'ausbert,
 Tout au dessoubz de la sainture
 Tant que li fy grant ouverture;
 De quoy jamais non ert garis,
 Car deux bœaux li a partis.

(v. 7124-7129)

La force du coup est telle que Serene pourfend avec son seul couteau l'armure de Maugrier, de sorte que les prévisions du sarrasin se vérifient. En même temps, la princesse dément les sarcasmes d'Eledus⁶², les réduisant à de simples fanfaronnades masculines. Un lien entre les Amazones et Serene se dessine alors. On se souvient des couleurs du serpent dont le Sarrasin donne la *senefiance* suivante :

Le samblant du feu signyfie
 Toute destruire vostre riché
 Et le samblant de la noyrour
 Ce signifie et mort et plour
 Et l'autre couleur de ses ales
 Signifie et mort et tale
 Par la couleur blanche croy bien
 Que doit torner le mal en bien.

(v. 205-212)

La couleur blanche signifie que le mal sera vaincu et annonce le retour de l'ordre. Cet ordre est justement rétabli grâce à Serene qui tue Maugrier mais aussi, ne l'oublions pas, grâce à l'active participation des Amazones qui rejoignent le camp de la princesse. On gardera enfin à l'esprit que la couleur blanche est celle des guerrières. Dès lors, les liens entre la princesse et les Amazones se précisent. Floriene et Serene se ressemblent plus qu'il n'y paraît. On

⁶⁰ *Ibid.*, v. 219-220.

⁶¹ On rappellera que le roi Gemenas a promis à son « compagnon-guerrier » le duc Validar alors que celui-ci expirait, qu'il marierait Serene à son fils Maugrier : voir J.-J. Vincensini, « De l'alliance à l'hostilité. Dons contraints et troubles de l'idylle dans le roman d'*Eledus et Serene* », p. 975-991.

⁶² « Femme ne puit fere damage/Fors par trahir ou par outrage. » (*Eledus et Serene*, v. 6938-6939).

s'interrogera d'ailleurs sur une curieuse similitude : la reine de Tubie, mère de Serene, est « fille du roy de Palentine »⁶³ ; Floriene jure par les « sains de Palentine » (v. 6835⁶⁴) qu'elle retrouvera sa demoiselle. Serait-ce le signe d'origines communes ?

Quoi qu'il en soit, l'Amazone serait presque une image de la princesse. En effet, en dépit d'une apparente et fragile féminité, Serene dissimule une nature serpentine, ingénieuse, voire féérique qui l'autorise à accéder de manière subreptice au pouvoir. Manipulatrice, elle l'est certainement, puisqu'elle insuffle aux hommes qui l'entourent les décisions à prendre⁶⁵. Enfin, le coup fatal porté à Maugrier la laisse puissante et triomphante comme l'annonçait la dernière partie du rêve :

Et la derriere vision
De la serpent et du lyon
Que vous voyés coronés
Est seignourie et poestés
Qui vostre fille demorera
Et au mary la avra.

(v. 223-228)

La princesse recueille un pouvoir qui reviendra bien entendu à son époux, mais dont elle est la principale bénéficiaire. Serene et les Amazones forment une nouvelle société, laquelle, sans pour autant exclure le pouvoir masculin, revendique un gouvernement « gynécocratique » et matriarcal, dissimulé, mais à nos yeux évident. Attention, que l'on ne s'y trompe guère : ce récit ne souhaite pas faire de Tubie l'exemple d'une cité gouvernée par des femmes. Alors qu'il s'apprête à marier Serene à Eledus, Gemenas est clair : ce n'est pas sa fille mais son beau-fils qui gouvernera (v. 4315-4318). Néanmoins, l'intelligence de sa fille est prise en compte, puisqu'il la laisse choisir elle-même son époux⁶⁶. Ainsi, *Le Roman d'Eledus et Serene* interpose dans un fonctionnement masculin des présences féminines qui apparaissent comme des catalyseurs du gouvernement martial des hommes. On rejoint alors la pensée de Christine de Pizan parfaitement résumée par Éric Hicks :

Entre sujets masculins s'imisce un objet féminin, et qui a valeur de communication. (...) dans le *Livre des trois vertus* notamment, les femmes, toutes les femmes ont ainsi prise sur le

⁶³ *Eledus et Serene*, v. 135.

⁶⁴ On peut se demander ici s'il ne s'agit pas de la Palestine, terre de naissance de la puissante reine guerrière Sémiramis.

⁶⁵ On gardera à l'esprit qu'elle pousse Eledus à demander une première trêve qui reportera son mariage, puis qu'elle inventera un stratagème pour évincer Maugrier et qu'enfin elle poussera son père à briser le « don-contraint » fait à son compagnon, le duc de Validar.

⁶⁶ « Fille », dist- il, « je vous jure ma foy,/Tel que vouldrés je vous donray,/Car croy qu'avés tant d'essient/ Que choisirés moult noblement » (*Eledus et Serene*, v. 4263-4266).

monde. Le pouvoir s'exerce sur les hommes qui le répercutent sur d'autres hommes (...) Le rôle de femme, signe impur, consiste à feutrer, à créer, sinon des havres de paix, des Etats tampons dans un monde peuplé de belligérants et de belliqueux⁶⁷.

Serene et les Amazones sont elles-mêmes un symbole de tempérance et ramènent l'ordre et la paix dans la Cité. Ainsi, les guerrières de Floriene, pourtant détentrices du pouvoir martial, ne sont plus les farouches Amazones de l'Antiquité et se rangent systématiquement au côté de celui qui est dans le droit chemin. Au départ alliées de Maugrier qu'elles imaginaient victime de l'usurpation d'Eledus, elles comprennent rapidement que les valeurs de la paix ne sont pas où elles le pensaient. Alors qu'Eledus demande à la jeune captive la raison pour laquelle les Amazones le combattent, celle-ci répond en ces termes :

(...) En toute terre
Est la coustume et plait de guerre
Que qui plus scet et plus plaidioie,
Et qui plus puit et plus guerroye.
A la part dont est nuisant,
Et quar nous sumes si ensement,
Nous ne povons ne devons ester
De contre vous fort guerroyer⁶⁸.

Contrairement à Camille et Penthésilée qui combattent par pur amour pour la chevalerie, Floriene se bat pour maintenir l'ordre de Tubie. La ville n'est pas véritablement une « Cité des Dames » mais elle apparaît comme une forteresse à l'intérieur de laquelle les femmes exercent, dans l'ombre, un pouvoir équilibré et sapiential.

Au début, nous avons rappelé que *Le Roman d'Eledus et Serene* savait parfaitement utiliser le *topos* des Amazones pour créer une atmosphère archaïque et donner au récit un caractère antique. Puis, les guerrières devenaient les images d'une altérité orientale et dangereuse. Cette étude mettait alors en exergue le danger qu'évoquaient ces femmes détentrices d'un pouvoir chevaleresque qui les rendaient inhumaines, androgynes et inquiétantes. Cependant, la puissance martiale, plus qu'une expression de l'étrange, se révèle être un élément médiateur vers une nouvelle forme de pensée et surtout de gouverner. Celle-ci est alors apparue contemporaine aux pensées d'une Christine de Pizan, que certains lecteurs actuels de *La Cité des Dames* ont perçue comme « féministe ». Le récit propose ainsi un gouvernement qui confère aux femmes un pouvoir implicite mais réel, leur réservant un rôle majeur dans la

⁶⁷ É. Hicks, « Une Femme dans le monde : Christine de Pizan et l'écriture de la politique », p. 242-243.

⁶⁸ *Eledus et Serene*, v. 6916-6923.

préservation de l'ordre et le rétablissement de la paix. D'ailleurs, au contraire de Camille et Penthésilée dont le rôle reste éphémère⁶⁹, Serene réussit à s'établir définitivement au pouvoir.

Lunorsola RAFFALLI-GRENAT
Docteur de l'Université de Corse

⁶⁹ Voir F. Mora, « *Metre en romanz* ». *Les romans d'Antiquité du XII^e siècle et leur postérité*, p. 334-337 (« Les Femmes guerrières : les Amazones »).

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. et trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuelle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, Le Livre de Poche, 1998.

CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, éd. Earl J. Richards, trad. Patrizia Caraffi, Milano, Luni, 1997.

Le Roman d'Eledus et Serene, éd. John R. Reinhard, Austin, Presse des Universités du Texas, 1923.

Le Roman d'Énéas, éd. et trad. Aimé Petit, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

THOMAS DE KENT, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de Toute Chevalerie*, trad. Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, 2003.

ÉTUDES

CASTELLANI Marie-Madeleine, « Deux Figures d'Amazones : Penthésilée dans le *Roman de Troie* et Camille dans le *Roman d'Énéas* », in *Réalité et représentation des Amazones*, éd. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 273-285.

GAULLIER-BOUGASSAS Catherine, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.

- « Alexandre et les Amazones dans les Romans d'Alexandre français du Moyen », in *Réalité et représentation des Amazones*, éd. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 287-299.

HICKS Éric, « Une Femme dans le monde : Christine de Pizan et l'écriture de la politique », in *L'Hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, éds Eric Hicks et Manuela Python, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 233-243.

HUCHET Jean-Charles, *Le Roman médiéval*, Paris, P.U.F., 1984.

LEDUC Guyonne (éd.), *Réalité et Représentation des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2008.

MORA-LEBRUN Francine, « *Metre en romanz* ». *Les romans d'Antiquité du XII^e siècle et leur postérité*, Paris, Champion, 2008.

PETIT Aimé, « Le Traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Énéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 63-84.

RAFFALLI-GRENAT Lunorsola, *Écrire des fictions en vers aux XIV^e et XV^e siècles : un problème esthétique et culturel*, thèse dirigée par J.-J. Vincensini, Université Pascal Paoli, 2008.

- « Sirènes et fonctions martiales dans le *Roman d'Eledus et Serene* », in *Écriture et réécriture du merveilleux féérique. Autour de Mélusine*, à paraître.
- « Mobilité et immobilité dans *Le Roman d'Eledus et Serene* ou la construction symbolique d'un roman méconnu », in *Lors te metra en la voie... Mobilité et littérature au Moyen Âge. Formes, enjeux et significations*, éd. Carlos F. Clamote Carreto, Lisbonne, Université Aberta, 2011, p. 77-87.

SCHMOLKE-HASSELMANN Beate, *The Evolution of Arthurian Romance: the Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, trads Margaret Middleton et Roger Middleton, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- VIENNOT Eliane, « Les Amazones dans le débat sur la participation des femmes au pouvoir à la Renaissance » in *Réalité et Représentations des Amazones*, éd. Guyonne Leduc, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 115-116.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Les Cosmains dans *Eledus et Serene*. Observations sur la notion de contre-utopie », in *En quête d'utopies*, éd. Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 323-343.
- « De la sauvagerie à la contre-utopie : les Cosmains dans *Eledus et Serene* », in « *Furent les merveilles pruvees et les aventure truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, éd. Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2005, p. 697-721.
 - « De l'alliance à l'hostilité. Dons contraints et troubles de l'idylle dans le roman d'*Eledus et Serene* », in « *Plaist vos oïr bone cançon vallant ?* ». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, éd. Dominique Boutet, Marie-Madeleine Castellani, Françoise Ferrand et Aimé Petit, Lille, éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1999, p. 975-991.
 - « Désordre de l'abjection et ordre de la courtoisie. Le corps abject dans *Paris et Vienne* de Pierre de la Cépède », *Medium Aevum*, 68 (1999), p. 292-304.

VÉGÈCE ET LE MYTHE DES ARMÉES ROMAINES AU MOYEN ÂGE : L'EXEMPLE SAVOYARD

Le *De re militari* de Végèce (IV^e s. apr. J.-C.) est un traité d'art militaire qui a connu un succès sans égal pendant tout le Moyen Âge. Le présent article se propose de donner un aperçu général de l'importance et de la diffusion de cette œuvre sur la base des recherches les plus récentes. Dans ce sens, il porte un nouvel échelon à l'étude des applications théoriques de Végèce dans la pratique militaire médiévale en analysant les sources savoyardes, narratives et comptables, des XIV^e et XV^e siècles.

Rédigé vers la fin du IV^e siècle, le *De re militari* de Végèce est un traité qui a connu un prestige considérable et une diffusion exceptionnelle tout au long du Moyen Âge¹. Il s'agit d'un traité technique et philosophique sur « l'art le plus grand de tous, celui pour lequel la liberté se conserve, les dignités se perpétuent, les provinces et l'empire se maintiennent » : l'art militaire². Il a probablement été écrit à l'adresse de Théodose I^{er} (379-395), afin de lui rappeler le moyen ayant permis à Rome de construire son empire, à savoir sa supériorité dans l'art de la guerre : « Sans cela, en effet, comment le petit nombre des Romains aurait-il pu tenir contre la multitude des Gaulois ? Comment la petitesse de leur taille aurait-elle défié les formes gigantesques du Germain ? »³.

Végèce est essentiellement un compilateur des grands écrits de stratégie de l'Antiquité ; il coordonne des « fragments épars », depuis *Les Stratagèmes* de Frontin jusqu'aux constitutions d'Hadrien⁴. Il n'était pourtant pas quelqu'un qui méconnaissait la réalité de la guerre. S'il n'était pas un homme de la pratique au sens strict, il était vraisemblablement un ministre des finances de l'Empire, une charge qui lui aura permis de côtoyer les armées en campagne et de comprendre les problématiques liées aux combats et aux campements⁵. Le *De re militari* se structure en quatre chapitres : le premier est dédié au recrutement et à l'entraînement des soldats ; le deuxième décrit précisément l'organisation interne de la légion romaine ; le troisième, est consacré à la conduite des armées et à l'art du campement ; le quatrième, enfin, retrace les différentes manières d'assiéger et de défendre une place forte, et résume les préceptes essentiels de la guerre navale. Le texte liminaire de l'œuvre reflète un état nostalgique de l'auteur, qui s'efforce tout au long du récit de décrire les coutumes militaires romaines de l'époque républicaine et du haut Empire, apparemment oubliées par ses

¹ Aussi connu comme *Epitoma rei militaris* (désormais DRM), souvent traduit en français par *l'Art de la guerre*. Végèce est également connu pour un traité vétérinaire le *Digesta artis mulomecinae*.

² DRM (I, 1). Parmi les versions critiques du texte latin, voir surtout celles de M. Reeve et K. Lang (bibliographie).

³ DRM (I, 1).

⁴ DRM (I, 8).

⁵ Les historiens se sont longtemps disputés pour attribuer une identité à Végèce et une date précise à son traité, dont le premier manuscrit remonte au VII^e siècle. Pour une introduction exhaustive sur l'auteur et le contexte de l'œuvre, voir Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 5-13.

contemporains. Les écrits de Végèce ne sauveront pas Rome, mais ils marqueront les esprits des souverains médiévaux au point d'en faire un modèle théorique absolu dans le domaine militaire. Végèce était en effet perçu comme une véritable autorité et son œuvre dépassait largement la portée d'un simple traité d'art militaire, en influençant aussi la pensée religieuse. Thomas d'Aquin, dans son *De regno ad regem Cypri*, reprend directement Végèce dans une réflexion sur l'influence du climat pour déterminer le lieu où établir une nouvelle dynastie⁶.

Végèce était chrétien, ce qui a sûrement contribué à son succès postérieur⁷. Le millénaire médiéval nous a légué plus de trois cents manuscrits de son traité, dont environ le quart en langue vernaculaire⁸. Apanage de l'aristocratie cléricale et guerrière, le *De re militari* était d'abord distribué par les évêques aux princes carolingiens afin de mieux résister aux incursions des Vikings et des Sarrasins. Nous le retrouvons ensuite dans le fameux *Policraticus* de Jean de Salisbury (1159), œuvre de philosophie morale et politique de grande envergure, mais aussi dans la poésie et dans les traités de chevalerie. Végèce sera l'auteur militaire le plus précocement traduit en français par Jean de Meun (1284), ainsi que le premier à être imprimé dans les années 1470⁹.

Philippe Richardot explique le succès médiéval de Végèce par le fait que les intellectuels de cette époque, bercés du mythe de l'invincibilité romaine, espéraient trouver le secret de cette invincibilité dans le *De re militari*. On croyait en effet fermement en la supériorité de la légion romaine par rapport aux armées barbares et on n'imputait pas la disparition politique de l'Empire à un échec militaire¹⁰. Cette conviction aurait permis au *De re militari* de rester d'actualité pendant plus d'un millénaire suivant sa rédaction. Cependant, l'héritage théorique de la guerre à l'époque de l'Empire romain survivait-t-il réellement dans la pratique ? Les historiens ont souvent essayé de retrouver l'application des préceptes végéciens sur les champs de bataille¹¹. Les résultats sont toutefois demeurés difficiles à interpréter, étant donné que, d'une part, l'armée à laquelle se réfère Végèce était fort différente des armées médiévales dans sa composition, son recrutement et ses finalités ; d'autre part, on soupçonne les chroniqueurs de décrire les batailles dans les termes de Végèce et pas en fonction de tactiques inspirées par lui (ce qui pose évidemment le problème de comprendre si le *De re militari* était

⁶ Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 93-94.

⁷ Son nom, *Renatus*, est un anthroponyme chrétien, « celui qui est né à nouveau ». La manière dont il appelle le dédicataire de l'œuvre, le « divin » Empereur, nous suggère aussi cette confession (Ph. Richardot, *ibid.*, p. 11).

⁸ Ph. Richardot, *ibid.*, p. 19.

⁹ Pour un excellent panorama de la diffusion du *De re militari* au Moyen Âge, Ph. Richardot, *ibid.*, p. 43-67. Voir aussi M. Reeve, « The Transmission of Vegetius's *Epitoma rei militaris* ».

¹⁰ Ph. Richardot, *op. cit.*, p. 145-146.

¹¹ Voir par exemple B. Bachrach, « The Practical Use of Vegetius' *De re militari* during the Early Middle Ages » ; A. Settia, *De re militari : pratica e teoria nella guerra medievale* ; H. Nicholson, *Medieval Warfare*, p. 13-38.

vraiment utilisé par les chefs de guerre ou si, simplement, on l'utilisait comme modèle pour narrer les affrontements) ¹².

Cette brève étude n'a pas la prétention de résoudre ce débat historique, mais uniquement lui donner un nouvel éclairage en analysant les traces de Végèce dans les sources narratives et comptables savoyardes. Le comte de Savoie Amédée VI (1343-1383) et son fils Amédée VII (1383-1391), souverains particulièrement adonnés à la conduite de leurs armées, possédaient en effet un *De re militari*. À l'instar de ses prédécesseurs, Amédée VIII (1383-1451), plus diplomate et législateur que chef de guerre, en avait également un exemplaire dans sa bibliothèque ¹³.

LA BATAILLE RANGÉE : « JOURNÉE INCERTAINE QUI DÉCIDE DU SORT DES PAYS » ¹⁴

Au Moyen Âge, les deux principes généraux qui dominaient la stratégie militaire étaient la peur de la bataille rangée et le réflexe obsidional ¹⁵. L'affrontement frontal de deux armées était en effet très rare, contrairement à ce que l'imagination populaire de la guerre médiévale laisse croire. On s'efforçait d'éviter le moment du combat, ce qui donnait lieu à des conflits basés sur la dévastation du territoire ennemi, provoquée par des rapides incursions qui devaient affaiblir ses ressources et ralentir ses manœuvres. Cette tendance reflète la pensée de Végèce, lequel affirme que « les grands généraux sont ceux qui trouvent le moyen d'épouvanter l'ennemi sans exposer leurs troupes au hasard d'une bataille, parce que le péril se partage nécessairement entre les deux partis » ¹⁶. Le grand art consistait à détruire l'adversaire lentement en temporisant et coupant ses lignes de communications : « car la faim est souvent plus terrible que le fer » ¹⁷. Lorsqu'une bataille se profile, Végèce conseille aux chefs de guerre de combattre avec ruse, d'être imprévisibles et jamais répétitifs dans les manœuvres, en préférant des effectifs modestes à des grandes armées lentes et chères à approvisionner. Cette philosophie est corroborée par les sources savoyardes. Rédigée en 1419, *La Chronique de Savoie* de Jean d'Orville, dit Cabaret, ne mentionne guère de batailles rangées, où les deux ennemis se seraient affrontés ouvertement après avoir déployé leurs

¹² Ph. Contamine, *La Guerre au Moyen Âge*, p. 354-356. Au sujet de ces débats, voir aussi Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 157 et 175 ; J. F. Verbruggen, *The Art of Warfare in Western Europe during the Middle Ages* ; Ch. Marshall, *Warfare in the Latin East, 1192-1291*.

¹³ En 1347, Guillaume de Blockens, chancelier du Louis de Vaud, aurait acheté à Paris un exemplaire du *De re militari* pour le Comte Vert (Ph. Richardot, *op. cit.*, p. 47-48). Voir aussi S. Edmunds, « The Medieval Library of Savoy », p. 284 ; G. Saroni, *La biblioteca di Amedeo VIII*.

¹⁴ DRM (III, 11).

¹⁵ Ph. Contamine, *op. cit.*, p. 365.

¹⁶ DRM (III, 9).

¹⁷ DRM (III, 9).

troupes. De la vingtaine de comptes des trésoriers conservés pour les règnes d'Amédée VI et Amédée VII, au moins quatorze définissent l'expédition comme une chevauchée (*cavalcata*). Cette dernière, à ne pas entendre ici comme le service militaire dû au comte par ses vassaux, était un avatar de ce que l'on appellera plus tard guerre économique¹⁸.

Les historiens ont souvent raconté la bataille de la Bâtie des Abrets (1354) comme un véritable affrontement en rase campagne, se concluant par une victoire écrasante d'Amédée VI. De cet épisode, le Comte Vert tire beaucoup de gloire et de renommée en tant que chef de guerre, impressionnant même le pape Innocent VI¹⁹, car la défaite des Dauphinois fut si complète, « qu'il n'en demeura un seul pour en porter les nouvelles aux autres »²⁰. Sur ce point, les historiens ont peut-être donné trop de crédit à Guillaume Paradin, qui compila sa chronique deux siècles après les événements. Si l'on lit attentivement les sources, on constate clairement que la victoire savoyarde fut déterminée par une embuscade tendue à l'ennemi, qui marchait de manière désorganisée, exalté par le grand butin ramassé précédemment au siège de Bonnevaux. La victoire fut complète, car Amédée VI poursuivit même les hommes du Dauphin, faisant grand nombre de prisonniers, choix que Végèce aurait qualifié d'imprudent, car il aurait pu lui coûter la vie. Cabaret précise cependant que l'issue du conflit était restée incertaine jusqu'à l'arrivée de Guillaume de La Baume qui, avant d'entrer dans la mêlée, avait fait descendre ses combattants de cheval²¹. Quelques jours après, le Dauphin défiera Amédée VI dans la plaine près de Charpillon ; les conditions auraient été alors réunies pour une bataille rangée, mais le futur roi Charles V ne se présenta pas²².

Lors de la révolte des communautés valaisannes pendant l'été 1384, le maréchal savoyard Jean de Vernay surprit l'adversaire en contournant le fort d'Ardon, manœuvre qui lui permit de déployer son armée en position surélevée²³. L'occupation d'un promontoire est en effet recommandée par le *De re militari* ; par conséquent, essayer de disposer les troupes en position remontée par rapport à l'adversaire était devenu une priorité des chefs de guerre médiévaux²⁴. Quelques semaines après la prise d'Ardon et de Chamoson, Amédée VII de Savoie mit le siège devant la ville de Sion. Les assauts aux murailles s'enchaînèrent pendant toute la journée sans succès, toujours repoussés par la vaillante résistance sédunoise. La

¹⁸ Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 155.

¹⁹ F. Hayward, *Histoire de la Maison de Savoie*, vol. I, p. 143.

²⁰ Guillaume Paradin, *Chronique de Savoie*, p. 287. Voir aussi S. Guichenon, *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie*, vol. I, p. 407.

²¹ Cabaret (182), p. 180-181. Pour une bibliographie récente sur Cabaret voir G. Castelnuovo, « Nobles de champs ou nobles de cour ? Prince et noblesse dans les chroniques savoyardes du XV^e siècle ».

²² Cabaret (183), p. 182.

²³ Cabaret (299), p. 267.

²⁴ À la fameuse bataille de Hastings (1066), Harald a procédé de cette manière, ainsi que le duc de Brabant à Steppes face à la coalition liégeoise (1213), Ph. Richardot, *op. cit.*, p. 158.

victoire savoyarde ne fut scellée que le soir, grâce à une astuce d'Humbert de Colombier, bailli de Vaud. Selon le récit de Cabaret, ce dernier aurait réussi à faire croire à l'ennemi que les Bourguignons étaient en train de percer les défenses occidentales de la ville, en criant à ses troupes d'aller soutenir l'offensive. De ce fait, la porte de Conthey était restée sans garnison et les troupes vaudoises, bernoises et fribourgeoises en avaient profité pour faire une brèche²⁵.

En 1430, lors de la bataille d'Anthon, où le fameux capitaine savoyard François de La Palud perd son nez, Rodrigue de Villandrando eut raison de l'adversaire lors d'une embuscade tendue à l'entrée d'un bois. Les troupes de Louis de Chalon avaient été obligées de suivre le sentier grâce à une habile manœuvre de l'expert castillan²⁶. Selon le chroniqueur Jean Gruyère, c'est également par un guet-apens que les Savoyards purent défaire l'armée fribourgeoise lors de la guerre de 1448. Pendant la bataille décisive à *La Neumatt*, les Savoyards surprisent l'ennemi qui marchait sans ordre après avoir pillé la garnison bernoise de Grasbourg ; une configuration similaire à celle de la bataille des Abrets décrite auparavant. Pour ce faire, les troupes ducales ont affiché des étendards aux armes des Habsbourg, en faisant ainsi croire à l'ennemi à l'entrée en guerre de leur seigneur autrichien²⁷. Ce type de subterfuge est également attesté dans les comptes, il ne semble donc pas avoir été un artifice littéraire inventé par les chroniqueurs. En 1355, lors de l'occupation du Faucigny par Amédée VI, Aymon de Challant avait acheté deux bannières aux armes du Dauphin, destinées « ad faciliorem introitum terre Foucigniacy »²⁸.

En résumé, la guerre décrite par nos sources consiste à razzier et saccager le territoire ennemi sans le conquérir, en s'appuyant sur des stratagèmes tactiques centrés autour de l'embuscade et surtout de l'imprévisibilité, exactement comme le conseille Végèce.

LA GUERRE DE SIÈGE

Tout un chapitre du *De re militari* est consacré à l'art d'assiéger et de défendre les places fortes. L'art de construire des camps fortifiés était d'ailleurs considéré comme l'une des causes de l'invincibilité romaine²⁹. Le deuxième principe de la guerre médiévale était en effet le réflexe obsidional, à savoir le fait de répondre à une attaque en allant s'enfermer dans les places fortes du pays en état de résister³⁰. Cela donnait lieu à la guerre de siège, qui

²⁵ Cabaret (304), p. 270-271.

²⁶ L. Costa De Beauregard, *Souvenirs du règne d'Amédée VIII, premier duc de Savoie*, p. 73-76.

²⁷ Jean Gruyère, « Narratio belli ducis Sabaudie et Bernensium contra Friburgenses 1447-1448 », p. 307-308.

²⁸ L. Ménabréa, « De l'organisation militaire au Moyen Âge d'après des documents inédits », p. 26.

²⁹ Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 165.

³⁰ Phénomène conceptualisé par C. Gaier, *Art et organisation militaire dans la principauté de Liège*, p. 204.

représentait 90% des affrontements médiévaux³¹. Le cas savoyard ne fait pas exception : la chronique de Cabaret est, de fait, le récit d'une série interminable de sièges. Nous en avons compté vingt-cinq pour la période allant de 1350 à 1384. L'art de l'assaut des places fortes était un savoir considéré indispensable pour un chef de guerre, comme nous le suggère le discours mis dans la bouche du jeune Amédée VII par Cabaret au siège de Beauregard : « J'ay grand envie de veoir assaillir, car je ne sçais que c'est, senon par ouÿt dire, et pour ce je vous prie que nous donnons l'assault à ceste forteresse, que j'apreigne comme on doit assaillir »³².

La typologie d'assaut privilégiée par les armées savoyardes était l'escalade à l'échelle, longuement décrite par Végèce, qui met en garde l'assiégeant en expliquant tous les risques liés à cette attaque et précisant qu'il faut agir silencieusement, lorsque l'assiégé ne s'y attend pas³³. C'est ce que firent une quinzaine de chevaliers et d'écuyers à la prise de Calocastre. Ils traversèrent le fossé en bateau, de nuit, en s'infiltrant à l'aide d'échelles et de cordes dans le château. Cela n'empêche pas pour autant l'ennemi de les découvrir et de les « tailler par morceaux »³⁴. Cabaret nous relate encore l'« échellade » de Gallipoli en 1366, où le chevalier Roland de Veissy eut le crâne défoncé par une pierre balancée d'un merlon³⁵. Les sièges racontés par les chroniques savoyardes se terminent presque toujours avec une dangereuse escalade des murailles, ce qui confirme que l'échelle était restée depuis l'Antiquité un instrument essentiel pour prendre un château-fort. La comptabilité de la guerre en Valais de 1384 atteste d'ailleurs de la fabrication de plusieurs échelles en bois³⁶. Nous retrouvons d'autres exemples de cette tactique d'assaut dans les sièges menés par le fameux capitaine français Bertrand Du Guesclin, ou encore par Charles le Téméraire, qui échoua devant Beauvais parce que ses échelles étaient trop courtes³⁷.

Pour attaquer une forteresse, l'assiégeant devait disposer de toute une panoplie de machines d'approche, qui devaient permettre aux sapeurs de s'avancer jusqu'aux murailles pour les entamer. Cabaret fait souvent mention des *chats*, qui étaient des constructions en bois sur roues conçues à ces fins, ressemblant à des galeries mobiles, avec parfois un bélier ou une pierrière cachés à l'intérieur. Les *chats* ou *truies* pouvaient aussi ressembler à des tours de bois sur roues, qui permettaient d'attaquer directement les défenseurs des enceintes. Les *manteaux* devaient être des versions moins élaborées de ces derniers ; ils étaient employés

³¹ Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 165.

³² Cabaret (278), p. 252.

³³ DRM (iv, 21).

³⁴ Cabaret (216), p. 208.

³⁵ Cabaret (208), p. 202.

³⁶ Archivio di Stato di Torino, Sezioni riunite (désormais AST/SR), camerale Savoia, inventario 29, no. 23, peaux 48 et 49.

³⁷ Ph. Richardot, *op. cit.*, p. 176.

pour la protection des pièces d'artilleries et des archers³⁸. Les engins que nous venons d'énumérer, ainsi que l'utilisation qui en était faite, rappellent fortement ceux qui sont décrits aux quatrième livre du *De re militari*³⁹. Ils témoignent de l'actualité technologique de cet ouvrage dix siècles après sa rédaction.

TACTIQUE ET DÉPLOIEMENT : L'ORDONNANCE EN TROIS BATAILLES

Sur le plan strictement tactique, Végèce propose la triple ligne de *bataille*, qui a contribué aux succès romains de l'époque républicaine. Il s'agit de trois lignes d'infanterie lourde qui servent de socle de soutien au reste de l'armée⁴⁰. Ce rôle défensif assigné par Végèce à l'infanterie restera d'ailleurs identique tout au long du Moyen Âge, où l'ordre ternaire sera souvent adopté, par exemple à la bataille de Hastings par Guillaume le Conquérant (1066) ou encore à Azincourt par l'armée française (1415)⁴¹.

Les chroniques savoyardes donnent maints exemples de ce déploiement tactique, au point qu'il nous semble que c'était l'ordre de bataille habituel des armées comtales du XIV^e siècle. En 1352, lors du siège de Sion, Amédée VI décida de prendre la ville par assaut à l'échelle, étant donné que le ravitaillement parvenait toujours à l'ennemi du côté du château de Tourbillon. L'armée fut ainsi divisée en trois parties (*batailles*). La première était composée des gens d'armes du comte de Savoie, du comte du Genève, du sire de Beaujeu et des nobles de Bresse et Bugey ; la deuxième *bataille* comprenait les hommes du prince d'Achaïe ; la troisième des Bourguignons, des Allemands (probablement des Bernois) et des gens du Pays de Vaud⁴².

Au siège de Gallipoli (1366), on retrouve le même schéma : le premier assaut est lancé par les deux maréchaux de Savoie, Etienne de La Baume et Gaspard de Montmayeur ; les deux suivants par les nobles français et par les Grecs du seigneur de Mathelin⁴³. Ce dernier, soutenu par les galées génoises, est également chargé de la troisième attaque lors de la prise de la cité de Mesember. À cette occasion, le Comte Vert « voulsist que trois parties de ses gens fussent fectes à l'assalt maintenir »⁴⁴. En 1372, Amédée VI s'était personnellement chargé de conduire une armée à Asti, afin de mettre fin au siège soutenu par Galéas Visconti, qui avait à sa solde

³⁸ Pour tous ces engins, voir principalement les planches de L. Ménabréa, « De l'organisation militaire », p. 179-224 ; B. Andenmatten, *La Maison de Savoie*, p. 291-297. Voir aussi R. Beffeyte, *L'Art de la guerre au Moyen Âge*. L'appellatif *Truie* pouvait aussi désigner une catapulte.

³⁹ DRM (IV, 12-16).

⁴⁰ DRM, (II, 17 ; III, 14). Ph. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge*, p. 158.

⁴¹ Ph. Richardot, *ibid.*, p. 158 et 161.

⁴² Cabaret (174), p. 175.

⁴³ Cabaret (208), p. 202.

⁴⁴ Cabaret (213), p. 206.

des capitaines de la renommée de Jacopo del Verme et John Hackwood. À la veille des affrontements, Amédée VI « fit trois parties de ces gens » : le commandement de l'avant-garde fut confié au maréchal Etienne de La Baume, épaulé par les hommes d'Yblet de Challant, capitaine du Piémont, et des mercenaires allemands ; la deuxième ligne, la plus grande selon le chroniqueur Cabaret, avait pour chef le comte de Savoie lui-même, secondé par le prince de Galilée, dont les hommes étaient protégés par des archers, arbalétriers et autres fantassins armés de pavois. L'arrière-garde était enfin dirigée par le bâtard de Vernay⁴⁵.

L'ordonnance en trois *batailles* fut encore employée par Amédée VI lors du siège de Coni. L'avant-garde était commandée par les capitaines du pape ; le deuxième rempart était celui des troupes dirigées par le comte et le troisième comprenait les mercenaires du *condottiere* Othon de Brunswick⁴⁶. Amédée VII, à l'instar de son père, a perpétué cette répartition tactique des troupes. Devant les portes de Sion, en 1384, son armée était disposée en trois grandes *batailles* : la première, au sud, vers le Rhône, était celle du comte et de ses maréchaux ; la deuxième, devant la porte de Conthey, était celle des Bourguignons ; la troisième, celle qui fera brèche, était composée des hommes du bailli de Vaud, avec les alliés bernois et fribourgeois⁴⁷.

CONTROLES ET TROUPES DE RECONNAISSANCE

Végèce explique longuement l'importance du contrôle constant des effectifs, qu'il faut souvent passer en revue, afin d'être au fait sur le nombre et la qualité des soldats⁴⁸. Ces problèmes étaient au centre des préoccupations d'Amédée VIII, d'autant plus que la principauté savoyarde ne disposait pas d'armée régulière et s'appuyait essentiellement sur la tradition militaire de sa noblesse d'épée. Dès qu'il y avait un conflit, les compagnies de nobles étaient reçues à la montre par le maréchal et le trésorier des guerres, qui s'occupaient de contrôler leur équipement et de leur avancer le premier mois de salaire, encaissé par le chef qui les commandait. À la fin de la guerre, on procédait au règlement des arrérages. Ce système donnait évidemment lieu à des fraudes de la part de certains capitaines, qui avaient intérêt à ce que des combattants fictifs figurent sur les registres comptables⁴⁹. De plus, sans contrôles intermédiaires, on ne pouvait pas constater les pertes et les blessés, ou encore les effectifs des soldats qui avaient quitté l'armée.

⁴⁵ Cabaret (234), p. 222.

⁴⁶ Cabaret (252), p. 235.

⁴⁷ Cabaret (302), p. 269. Voir aussi F. Cognasso, *Il Conte Rosso*, p. 75.

⁴⁸ DRM (III, 3 et 4).

⁴⁹ Pour les détails liés au contrôle et au paiement des gens d'armes, voir R. Biolzi, « Avec le fer et la flamme », p. 43-50 ; Ph. Contamine, *Guerre, État et société à la fin du Moyen Âge*, p. 86-121.

Les Statuts de Savoie promulgués par Amédée VIII en 1430 consacrent tout un chapitre à l'organisation administrative de l'armée⁵⁰. Le texte précise que le maréchal doit passer en revue les troupes un mois après la montre, tout en insistant sur le fait que leur équipement doit être « suffisant aux faits de guerre ». *Les Statuts* interdisent formellement au chef de l'armée d'empocher des dessous-de-table des capitaines ou encore de retenir un pourcentage sur le total des salaires versés à la compagnie. Toutes ces interdictions reflètent sans doute des pratiques courantes de la part des maréchaux. De plus, le trésorier des guerres a l'obligation de prendre note des départs, des pertes, des blessés. Plus loin dans le texte, il est même précisé que, tous les cinq ans, les châtelains doivent établir un recensement des hommes en état de servir dans les armées, en distinguant les nobles et les non-nobles, les cavaliers et les fantassins.

Ces dispositions devaient en théorie assurer un encadrement plus efficace et réduire les coûts liés à l'entretien de l'armée. Les souverains et les maréchaux pouvaient avoir plus aisément connaissance des forces à leur disposition, mais avaient tendance à surévaluer leur effectif afin d'impressionner l'adversaire.

La comptabilité d'Ansermet d'Épine, trésorier des guerres, fait état de plusieurs retenues de salaires de la part des maréchaux à la tête des troupes savoyardes ayant accompagné la descente en Italie de l'Empereur Sigismond en 1431⁵¹. On retrouve encore ce genre de situation lors de la guerre contre Venise de 1437 et les années suivantes dans plusieurs campagnes en Bresse contre les Écorcheurs⁵². Les maréchaux pouvaient retenir jusqu'à quatre florins du salaire d'un homme d'armes, qui en recevait normalement vingt par mois⁵³. Il s'agissait probablement de combattants ayant une armure incomplète ou des chevaux de qualité médiocre. Les revues, qui étaient censées permettre un contrôle constant des effectifs et assurer aussi une solde plus régulière aux combattants, sont réellement mises en œuvre seulement en 1448. Pourtant, une année plus tard, lors de la guerre contre Francesco Sforza, l'armée savoyarde avait déjà commencé à se disperser à cause d'une solde restée impayée⁵⁴.

Un autre élément considéré comme essentiel par Végèce était celui des troupes d'éclaireurs, épaulées par des guides qui connaissaient bien la géographie du pays où se déroulaient les opérations. Dans une guerre faite de coups de main et d'embuscades, des troupes de reconnaissance et d'espionnage étaient indispensables. Ils devaient être des

⁵⁰ *Decreta Sabaudiae ducalia tam vetera quam nova*, f. 111^v-114^v.

⁵¹ AST/SR, camerale Savoia, inventario 29, no. 32.

⁵² AST/SR, camerale Savoia, inventario 29, no. 35, 38 et 40.

⁵³ *Ibid.*, no. 32, f. 31^v.

⁵⁴ A. Barbero, « L'organizzazione militare del ducato », p. 86.

hommes fidèles et équipés de bons chevaux, de manière à pouvoir renseigner les capitaines sur la route empruntée par l'ennemi, sur ses plans d'attaques ainsi que les forces dont il disposait. Végèce l'explique bien : « il y a souvent plus de risque à courir dans les marches que dans les combats »⁵⁵. Toutefois, nous retrouvons les traces de ces troupes seulement lors du conflit contre la ville de Fribourg (1448). À cette occasion, la comptabilité militaire dénombre une vingtaine de chevaucheurs (*cavalcatori*), qui avaient à leur service quatre guides, chiffre qui correspond au nombre des garnisons savoyardes. Ces chevaucheurs recevaient un salaire double par rapport aux autres hommes d'armes et ils étaient les seuls à bénéficier du remboursement des chevaux et des médicaments pour les soigner⁵⁶.

Notre analyse confirme que le *De re militari* de Végèce a profondément influencé la pratique de la guerre médiévale. Toutefois, il reste difficile de comprendre si son application relève directement de sa lecture ou du fait que Végèce l'a écrit dans une période où la manière de faire la guerre anticipait typologiquement celle qu'on retrouve généralement pendant tout le Moyen Âge. Le survol des sources nous suggère une connaissance générale, de la part des souverains savoyards et de leurs chefs de guerre, du *De re militari*, ou en tous cas de la part des chroniqueurs qui racontent les exploits militaires. Le récit de Cabaret reflète une typologie de conflit fort semblable à celle décrite par Végèce, mais il faut garder à l'esprit que le chroniqueur rédigeait plusieurs décennies après les événements, dans un but panégyrique envers les ancêtres de son mécène Amédée VIII. Il est toutefois impensable qu'il ait complètement inventé tous les détails des histoires qu'il rapporte, en partie confirmées par les sources comptables. Le siège de Sion en 1384 devait sûrement hanter les esprits de quelques chevaliers qui y avaient participé, si l'on tient compte de la richesse narrative de ce récit par rapport aux précédents.

On peut constater que la mise en pratique des préceptes végétiens a mené à des résultats positifs sur le champ de bataille. En effet, la période examinée ne relève pas d'échecs militaires irréversibles. Au contraire, Amédée VI et Amédée VII ont prouvé qu'ils étaient d'habiles commandants, en remportant plusieurs victoires conséquentes sur le Dauphin, les marquis de Montferrat et les Visconti, et en élargissant de manière considérable les frontières du comté. Leur travail a été poursuivi par Amédée VIII, qui donne une forme homogène à ses États et apporte des réformes essentielles au niveau de l'organisation administrative et de

⁵⁵ DRM (III, 6).

⁵⁶ R. Biolzi, « Avec le fer et la flamme », p. 78-80, 200-201, 232-234.

l'encadrement de l'armée. Le fils d'Amédée VIII, Louis I^{er}, représente un éloquent contre-exemple : si la lecture de Végèce a pu être fréquente lors des règnes de ses ancêtres, il a pour sa part complètement négligé ses conseils. Lors de la guerre contre Milan de 1449, le duc Louis avait donné le commandement de ses troupes à Jean de Compeys, son favori. Ce dernier était sûrement un chevalier redoutable, mais il n'avait jamais conduit une armée à la guerre. Il est d'ailleurs rapidement fait prisonnier par Bartolomeo Colleoni. La plupart des gens d'armes qui avaient atteint le Piémont n'avaient pas été payés depuis longtemps et ils n'étaient pas suffisamment entraînés aux combats. Le maréchal Louis de Raconis les définit d'ailleurs comme « inutiles et ineptes »⁵⁷. De plus, l'armée ducal était composée en grande partie de troupes mercenaires, essentiellement italiennes et flamandes, alors que l'experte noblesse d'épée savoyarde était restée à la cour d'Amédée VIII, à Lausanne. Le duc Louis réussit ainsi à faire tout ce que Végèce déconseillait et la campagne en Lombardie fut une catastrophe militaire et financière.

Les échos du *De re militari* ont résonné longtemps encore après le Moyen Âge. Napoléon le cite à plusieurs reprises. Nous retrouvons Végèce dans le célèbre *Vom Kriege* du général prussien Klaus von Clausewitz (1832). À cette époque, l'historien piémontais Cesare Balbo lui emprunte à nouveau la théorie anthropologique des qualités militaires en fonction de l'origine climatique des combattants : il conclut que le Piémontais incarne le guerrier parfait, étant donné que la ville de Turin se situe exactement à quarante-cinq degrés entre le pôle et l'équateur. De ce fait, les Turinois n'auraient pas la lenteur des populations nordiques, ni l'impulsivité des gens du Sud : il s'agirait d'individus tempérés, parfaitement aptes à la guerre⁵⁸.

Ainsi, le *De re militari* compte parmi les plus grands héritages techniques et philosophiques qui nous ont été transmis de l'Antiquité. L'œuvre de Végèce s'insère d'ailleurs dans une typologie littéraire très particulière, qui vise à perpétuer la mémoire des expériences et des acquis militaires d'une civilisation⁵⁹. La Chine de l'époque des Royaumes combattants (V^e-III^e siècles avant J.-C.) nous a laissé sept traités de ce genre.

⁵⁷ A. Barbero, « L'Organizzazione militare del ducato », p. 82.

⁵⁸ W. Barberis, *Le Armi del principe*, p. 12-13.

⁵⁹ L'Empire d'Orient jouissait par exemple du *Strategikon*, écrit par l'Empereur Maurice au VI^e siècle.

Le plus connu est sans doute *L'Art de la guerre* de Maître Sun-Tzu, que nous citons en guise de conclusion : « La guerre est la grande affaire des nations ; elle est le lieu où se décident la vie et la mort ; elle est la voie de la survie ou de la disparition. On ne saurait la traiter à la légère »⁶⁰.

Roberto BIOLZI
Université de Lausanne

⁶⁰ *Les Sept Traités de la guerre*, p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- Archivio di Stato di Torino, Sezioni riunite, camerale Savoia, inventario 29, no. 32 (Abrégé AST/SR).
- COSTA DE BEAUREGARD Léon, *Souvenirs du règne d'Amédée VIII premier duc de Savoie: mémoires accompagnés de pièces justificatives et de documents inédits*, dans *Mémoires de l'Académie impériale de Savoie*, 2^{ème} série, 4, Chambéry, 1859, p. 1-275.
- Decreta Sabaudiae ducalia tam vetera quam nova (Turin, 1477)*, éd. Gerhard Immel, Glaushütten-Taunus, 1973, f. 111^v-114^v.
- GUILLAUME PARADIN, *Chronique de Savoie*, Lyon, Tournes et Gazeau, 1552.
- JOHANNES GRUYERE, « Narratio belli ducis Sabaudie et Bernensium contra Friburgenses 1447-1448 », éd. Nicolau Raedle, *Quellen zur Schweizer Geschichte*, 1 (1877), p. 307-308.
- La Chronique de Savoye de Cabaret, texte intégral*, éd. Daniel Chaubet, Chambéry, Comp'Act, 2006 (Abrégé Cabaret).
- Les Sept Traités de la guerre*, trad. Jean Lévi, Paris, Hachette, 2008.
- Mauricii Strategicon*, éd. Georgius Dennis, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1981.
- MENABREA Léon, « De l'organisation militaire au Moyen Âge d'après des documents inédits », in *Mémoires de l'Académie royale de Savoie*, II/1, 1851, p. 179-224.
- VÉGÈCE, *Traité de l'art militaire*, trad. Victor Develay, Paris, J. Corréard, 1859.
- *Epitoma rei militaris*, éd. Karol Lang, Stuttgart, Teubner, 1967 (1^{ère} éd. 1869).
 - *Epitoma rei militaris*, éd. Michael D. Reeve, Oxford, Clarendon Press, 2004 (Abrégé DRM).

ÉTUDES

- ANDENMATTEN Bernard, *La Maison de Savoie et la noblesse vaudoise (XIII^e – XIV^e s.). Supériorité féodale et autorité princière*, Lausanne, Société d'Histoire de la Suisse romande, 2005.
- BACHRACH Bernard, « The Practical Use of Vegetius' *De re militari* during the Early Middle Ages », *Historian*, 47 (1985), p. 239-235.
- BARBERIS Walter, *Le Armi del principe. La tradizione militare sabauda*, Torino, Einaudi, 1988.
- BARBERO Alessandro, « L'Organizzazione militare del ducato al tempo della guerra di Milano (1447-1450) », in *Il Ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 68-96.
- BEFFEYTE Reinaud, *L'Art de la guerre au Moyen Âge*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2005.
- BIOLZI Roberto, « Avec le fer et la flamme », *la guerre entre la Savoie et Fribourg (1447/1448)*, Lausanne, Cahiers lausannois d'Histoire médiévale, 2009.
- CASTELNUOVO Guido, « Nobles des champs ou nobles de cour ? Prince et noblesse dans les chroniques savoyardes du XV^e siècle », in *Noblesse et état princier en Italie et en France au XV^e siècle*, eds Marco Gentile et Pierre Savy, Rome, École française de Rome, 2009, p. 191-208.
- COGNASSO Francesco, *Il Conte Rosso*, Milano, éd. dall'Oglio, 1989.
- CONTAMINE Philippe, *Guerre, État et société à la fin du Moyen Âge : études sur les armées des rois des France (1337-1494)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004 (1^{ère} éd. 1972).
- *La Guerre au Moyen Âge*, Paris, Presse Universitaire de France, 2003 (1^{ère} éd. 1980).

- CORDEY Jean, *Les Comtes de Savoie et les rois de France pendant la guerre de Cent Ans (1329-1391)*, Paris, Champion, 1911.
- EDMUNDS Sheila, « The Medieval Library of Savoy », *Scriptorium*, 26 (1972), p. 269-293.
- GAIER Claude, *Art et organisation militaire dans la principauté de Liège et dans le comté de Looz au Moyen Âge*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1968.
- GUICHENON Samuel, *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoie*, Lyon, G. Barbier, 1660, 3 vol.
- HAYWARD Fernand, *Histoire de la Maison de Savoie (1000-1553)*, Paris, Denoël, 1941, 2 vol.
- MARSHALL Christopher, *Warfare in the Latin East, 1192-1291*, Cambridge, University Press, 1992.
- NICHOLSON Helen, *Medieval Warfare, Theory and Practice of War in Europe (300-1500)*, New York, Palgrave Macmillian, 2004.
- REEVE Michael D., « The Transmission of Vegetius's *Epitoma rei militaris* », *Aevum – Rassegna di Scienze Storiche Lingustiche e Filologiche*, 74 (2000), p. 243-354.
- RICHARDOT Philippe, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Economica, 1998.
- SARONI Giovanna, *La Biblioteca di Amedeo VIII di Savoie (1391-1451)*, Torino, Allemandi, 2004.
- SETTIA Aldo A., *De re militari : pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma, Viella, 2008.
- VERBRUGGEN Jan Frans, *The Art of Warfare in Western Europe during the Middle Ages : from the Eight Century to 1340*, Woodbridge, The Boydell Press, 1998 (1^{ère} éd. 1972).

III

ACTUALISATIONS : DU MOYEN ÂGE À LA MODERNITÉ

**MAKING SENSE OF THE SEQUENCE: GIOVANNI DE MATOCIIS AND THE ILLUSTRATIONS
OF THE *HISTORIAE IMPERIALES*.**

L'œuvre de Giovanni de Matociis (décédé en 1337) est connue comme l'un des engagements les plus importants concernant la réception de l'Antiquité au nord de l'Italie durant le Trecento. Son *Historiae Imperiales* fait l'objet d'une attention particulière de la part des spécialistes de la pré-Renaissance, dont l'intérêt ne porte pas sur le texte lui-même mais plutôt sur la série de portraits impériaux en marge de la copie signée de Giovanni. Les détails sur les titres romains et les inscriptions mais aussi la sensibilité remarquable aux qualités artistiques de la source matérielle révèlent une compréhension hautement élaborée du contexte historique de ces dessins basés sur ce qui devait être une importante collection de pièces romaines. Il s'agit ici de discuter l'attribution des dessins à Giovanni, sur laquelle les précédentes études s'accordent généralement. En effet, les aspects stylistiques du dessin suggèrent que Giovanni collaborait avec un peintre professionnel, peut-être l'un des nombreux *Giotteschi* qui travaillaient à Vérone au début du XIV^e siècle. Les dessins et les légendes fournies sont examinés au vu des tentatives de Giovanni pour organiser et éclairer la séquence impériale et de la situer dans le contexte d'un texte de nature particulière. Bien que les illustrations soient souvent citées dans le contexte du rapprochement entre l'humanisme de lettres et les arts plastiques, l'essentiel du texte de Giovanni ne révèle pas une admiration pour l'Antiquité pré-constantinienne comparable à celle qui caractérise la pensée de Pétrarque et de ses successeurs. L'exclusion de Giovanni dans l'histoire du véritable humanisme – tel que Pétrarque le définit dans sa reformulation au sujet de la relation avec le passé – et l'absence d'une édition publiée et imprimée ont peut-être conduit, excepté pour quelques rares spécialistes en pré-humanisme, au manque d'intérêt pour les *Historiae Imperiales* comme texte, comparé à l'intérêt particulier de la critique pour les illustrations, étudiées habituellement comme un matériel isolé de son support textuel. Or, c'est précisément dans ce dialogue entre illustration et texte, entre chercheur et artiste (auquel nous invitons ici), que doit être cherchée la singularité réelle de ce matériel.

The Italian Trecento saw a fundamental change in the European perception of the past. This change was effected more or less single-handedly by Petrarch, whose policy was to separate a particular past from all the rest, privilege it to the extent that that other secular pasts lost any real significance, and demand that it be seen in a spirit of exemplarity rather than analogy. He thus undermined a relationship with Antiquity that had obtained throughout the period defined since Petrarch's reformulation as medieval. One of the consequences of Petrarch's revolution is that previous engagements with the classical past have tended to be relegated to the limbo of so-called 'pre'- or 'proto-humanism'¹.

A notable inhabitant of this limbo is Giovanni de Matociis of Verona, 'Il Mansionario', author of the *Historiae Imperiales* (= *HI*), a long biographical account of the emperors of Rome. Giovanni was at work on it in 1306 and still writing in 1320. It survives in three Trecento manuscripts, of which Giovanni's autograph draft (Vat. Chigi. I, vii, 259; = Vat., fig. 1) has received the greatest attention because of the seventy two portrait roundels in the

¹ J. R. Berrigan defines pre-humanism as "a state between two relatively clear and distinct cultures [which] shares in both what had been and what was yet to be" ("Benzo d'Alessandria and the Cities of Northern Italy", p. 127-128). See also R. Witt, for whom "[Giovanni] de Matociis and Benzo should not be considered humanists" (*In the Footsteps of the Ancients*, p. 168).

margins². These drawings overtly evoke Roman coins, and it is on that basis that most discussions have been couched, the illustrations acquiring a celebrity greater than that of the text³. The manuscript still in Verona (fig. 2) was written by another and rather tidier scribe, clearly working to Giovanni's instructions, and presumably for dissemination⁴. It has empty roundels, with legends as far as f. 11^v.

GIOVANNI DE MATOCIIS AND HIS HISTORY

In 1337 Giovanni di Costantino de Matociis, episcopal notary and *mansionarius* of Verona cathedral⁵, bequeathed to the chapter all his books "in secrestia ecclesie maioris Verone", thus swelling the holdings of the Biblioteca Capitolare, in which he must have spent so much of his time⁶. As well as the *HI*, he wrote a life of St. Athanasius, an Old Testament commentary, a *Brevis Adnotatio* establishing the separate identity of the two Plinies⁷, and a *Gesta romanorum pontificorum*, of which the opening section follows the *HI* in Vall.⁸ No *HI* text extends beyond the ninth century, though Giovanni planned to take it "usque ad Henricum septimum" (r. 1308-13)⁹.

Giovanni's preoccupations are quite clear. If the *HI* is usually discussed in the context of early humanist historiography, it is still a cleric's book, in which the Empire is of interest as a context for church history as much as it is for that of the emperors themselves. Each *incipit* is followed by the name of the contemporaneous pope, and prominent lists of martyrs in both texts and margins of the early sections act as a pointed commentary on the imperial lives.

² The others are Verona, Biblioteca Capitolare Cod. CCIV (= Ver.) and Rome, Biblioteca Vallicelliana Ms. D13 (= Vall.). I am grateful to the staff of all three libraries and especially to the late Father Leonard Boyle and to Dr Donal Bateson of Glasgow's Hunterian Museum for their help with illustrations. I must also thank Gaëlle Rébin and Lizzie Boyle. For the drawings see R. Weiss, "The Study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1313-1517)", p.177-187; G. L. Mellini, "La 'Sala Grande' di Altichiero e i Palazzi Scaligeri di Verona", p. 313-334, and *ibid*, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, p. 30-31; A. Schmitt, "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento", p. 169-218; J. Richards, *Altichiero and Humanist Patronage*, appendix 2 "The *HI* and its Sources", p. 206-212; G. Bodon, "L'Interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae imperiales* de Giovanni Mansionario", & L. Capoduro, "Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca Vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia". For a revival of interest in the *HI* drawings in 1360s Verona see J. Richards, *Altichiero*, p. 49-50. I am preparing a full-length study of Giovanni's use of his sources.

³ For the *HI*, as yet unprinted, see M. Carrara, "Gli Scittori latini dell'Eta Scaligera", p. 32-38; R. Avesani, "Il Preumanesimo Veronese", p.119-122; J. R. Berrigan, "Riccobaldo and Giovanni Mansionario as Historians" & G. Bottari, "Giovanni Mansionario nella cultura veronese del Trecento".

⁴ Ver. runs from Julius Caesar to Charlemagne, the mutilated Vat. from Septimius Severus to Louis the Pious, and Vall., which has no connection with the other Manuscripts, from Caesar to Justinian.

⁵ The term *mansionarius* equates to sacristan in an anglophone setting.

⁶ L. Simeoni, "La Famiglia di Giovanni Mansionario autore delle *Historie imperiales*", p. 75; C. Adami, "Per la Biografia di Giovanni Mansionario", p. 356.

⁷ R. Sabbadini, *La Scuola e gli studi di Guarino Veronese*, p. 146-7. The *Brevis Adnotatio* was written with the help of Giovanni's son Costantino.

⁸ Vall., f. 211^r-230^v.

⁹ Vat., f. 218^v.

Giovanni's bias is revealed by the contrast of scale between, e.g., the life of Augustus, 250 lines including Julius Caesar (Ver.) and the 1051 lines (Vat.) of Justinian's section or the 5000 lines (Vat.) devoted to Theodosius I and his sons, by unmediated use of the more lurid pages of the *Historia Augusta* (= *SHA*) for the later pagans¹⁰, and by the large initials planned for Christian emperors only¹¹. It is also exemplified by consideration of the *HI* treatment of Titus. Giovanni's view of the destruction of Jerusalem by Vespasian and Titus is essentially the same as that of the medieval portrayal of it as revenge on the Jews for the death of Christ. But the Flavians receive no laurels from Giovanni, and the first event listed for Titus's reign (Ver., f. 7^r) is the martyrdom of Pope Linus. Giovanni admits Titus's erudition, credits him with the building of the Colosseum, and flags his military skills, but there is no sense of either the romanticised proto-crusading Titus of the chivalric tradition or the exemplary ruler listed in the final version of Petrarch's *De viris illustribus*¹².

The *HI* is broadly typical of a local culture in which Antique models were used extensively, though its emphasis is rather distinctive. The ransacking of classical sources was as important to Lovato Lovati and Albertino Mussato in Guelph Padua¹³, as it was to Ferreto Ferreti in Ghibelline Vicenza¹⁴, and to Giovanni's contemporaries, Benzo d'Alessandria¹⁵ and the Veronese author of the *Flores moralium auctoritatum*¹⁶. These writers' interest in Roman history varied considerably in the nature of their engagement with the past and one may distinguish between the politicized scholarship of Padua, always conditioned by the urgencies of contemporary life, and the closeted antiquarianism of Verona. Operating under a settled *signoria*, Veronese scholarship offered no classicising gloss on current affairs. That great historiographic issue, the relationship between Republic and Empire, was of pressing relevance in pre-Carrarese Padua, a commune threatened by external powers and internal factions¹⁷. For Giovanni, the matter had no such urgency.

Even within this sedate context, Giovanni's concerns tend to distance him from some of his contemporaries. Though his treatment of classical sources is critically alert, it eschews the

¹⁰ For Giovanni's role in the revival of interest in the *SHA*, see J. P. Callu, O. Desbordes & C. Bertrand, "*L'Histoire Auguste et l'historiographie médiévale*". Giovanni was well aware of its defects, as witness his critical comments in the Carolingian Manuscript once in Verona and now Vat. Palat. Lat. 899, including a disparaging comment against the *incipit* of the life of Alexander Severus, f. 101^v, on which he also comments in the *HI*, Vat., f. 6^v.

¹¹ E.g. compare Geta, Vat., f. 3^v with Maurice Tiberius, Vat., f. 167^v, not painted but to have been of considerable size.

¹² See J. Richards, *Altichiero*, p. 62-64, for medieval accretions to the life of Titus.

¹³ See J. K. Hyde, *Padua in the Age of Dante* and G. Billanovich, "Il Preumanesimo Padovano".

¹⁴ L. Gargan, "Il Preumanesimo a Vicenza, Treviso e Venezia", especially p. 142-145.

¹⁵ W. G. Hale, "Benzo of Alexandria and Catullus", R. Avesani "Il Preumanesimo Veronese", p. 116-118, & J. R. Berrigan, "The Prehumanism of Benzo d'Alessandria".

¹⁶ Verona, Bibl. Cap., cod. CLVIII. The *Flores* (1329) has recently been attributed to Guglielmo da Pastrengo by Giuseppe Billanovich: "Petrarca e i libri della cattedrale di Verona", in G. Billanovich & G. Frasso, *Petrarca, Verona e l'Europa*, p. 117-178.

¹⁷ J. K. Hyde, *Padua in the Age of Dante*, p. 252-282.

adulation which was routine in humanist circles a generation later. The great names are flagged, but they are scarcely dominant features. Giovanni cites authors of the Julio-Claudian period when it suits his purpose, but they are never accorded the enhanced significance they had for Petrarch and his followers. He lists the writers of Augustus's reign (Ver., f. 1^v), and the death of Ovid (Ver., f. 3^f) is recorded under Tiberius. Seneca and Lucan are presented more fully (Ver., f. 6^f), but this is because of the light their deaths shed on Nero's tyranny. There is no sense that an emperor's reign might be significant just because someone like Virgil had lived during it. The treatment of these writers may be contrasted with the long *addendum* on Ausonius which Giovanni added to the margin of the life of Theodosius II (Vat., f. 119^v), or the section on Pacificus, Carolingian Archdeacon of Verona, in Ver.¹⁸.

We should not be surprised by this. The *HI* is neither a literary history nor a philological manifesto. We do not really know who was meant to read it or quite what Giovanni intended to achieve. Bottari presents Giovanni's efforts rather narrowly in terms of his source material: "si direbbe, anzi, con l'intenzione ben precisa di metterne in risalto il prezioso materiale librario"¹⁹. Another approach has been to identify Ghibelline Verona as an appropriate context for the writing of an imperial history and leave it at that²⁰. But the *HI* cannot be treated as a simple Ghibelline reversal of Paduan Republicanism. It is true that Giovanni intended to bring his history into the reign of Henry VII, whose descent into Italy took place as he was writing, and whom Giovanni grouped with the great Christian emperors under whom "imperium Romanum floruit"²¹. Henry was a figure of particular importance in Verona, offered to him as a residence by the Scaligeri, who fought with his army at Brescia and received their imperial vicariate shortly after his coronation in Milan in January 1311, an event commemorated by the Veronese mint's issue of a silver coin²². This must all have had some effect in setting up analogies with the historical perspectives of the *HI*, but the descent can have played no part in the decision to write the *HI*, which was under way at least two years prior to Henry's election.

Giovanni's approach to Imperial history is clearly at odds with, and does not anticipate, the Petrarchan reading of the proper relationship with the past. He accepts the Empire's several translations without demur, along with the imperial sequence these translations define²³. The

¹⁸ See C. La Rocca, "Pacificus of Verona and the Creation of a Past".

¹⁹ See Bottari's introduction in Pastrengo, *De viris illustribus*, p. XIV-XV.

²⁰ E.g.: "Inoltre è da chiedersi per chi mai Giovanni...abbia scritto la sua monumentale *Historia imperialis*, se non per l'ambiente culturale ghibellino del palazzo Scaligero", M. Carrara, "Gli Scrittori latini", p. 17.

²¹ Vat., f. 21^f.

²² Q. Perini, *Le Monete di Verona*, p. 60.

²³ Vat., f. 223^f, cited in Bottari, "Giovanni Mansionario", p. 57.

two persons whose portraits immediately precede Charlemagne - Constantine VI and Irene (Vat., f. 221^r) - were probably the last Byzantines to be included in the *HI* sequence²⁴. But the turning of Giovanni's attention to the West after 800 stems from no qualms about the authenticity of Byzantine rule as such, unlike Petrarch, for whom Byzantium was defined by a mere "emulatione romani imperii"²⁵, and it reflects an acceptance of the Carolingian descent from the Augustan empire equally repugnant to Petrarch and embodied in a magnificent *HI* portrait of Charlemagne (Vat., f. 224^r), sporting the full beard of medieval iconography²⁶.

THE LEGENDS

Giovanni's grasp of the titles to be found on Roman coins was comprehensive, as one would expect from someone so alert to the style and contents of Roman epigraphs and inscriptions. It is evident that he had access to a large collection of Roman coins, probably more extensive than Petrarch's and comparable to the "quingenta medaia" of the Trevisan antiquarian, Oliviero Forzetta²⁷. When Giovanni had no original he produced a credible pastiche, grounded in what he knew of the subject's life and the titles his coins might have recorded. In some instances he based his legend on an original, while adding extra informations and titles drawn from his reading (e.g. the ORATOR of Numerianus)²⁸. When he came to the fourth century and after, Giovanni constructed his legends along lines similar to those of the earlier period, adding authentic elements such as the D[OMINVS]N[OSTER] of many Byzantine issues.

It was perhaps on the basis of his greater experience of coins of the earlier period that Giovanni sometimes misinterpreted later inscriptions. His legends for Vespasian and Titus correctly include a consular number (CONS. VIII), and the addition of IVD to Titus's legend reflects the IVDEA CAPTA of some coins, or the abbreviated IVD CAPT on the *sestertii* of Titus's eighth consulate²⁹. But his legend for Valens (Vat., f. 73^r), DN:VALENS:P:F:AVG:CONS:IIII (fig. 10), though otherwise reproducing that of the coins, adds an anomalous consular number, not a feature of the coinage of this period, and omitted from the *HI* sequence since Domitian. The most likely explanation is that Giovanni mistook

²⁴ Giovanni counts Constantine as the seventh of that name, for reasons explained below.

²⁵ T. J. Cahney, *Petrarch's Guide to the Holy Land*, p. 134.

²⁶ J. Richards, *Altichiero*, p. 129-130.

²⁷ L. Gargan, *Cultura e Arte nel Veneto al Tempo del Petrarca*, p. 38.

²⁸ NVMERIANVS CAESAR ORATOR, Vat., f. 29^v, the source being the *SHA* account of the statue erected "in Bibliotheca Ulpia, cui subscriptum est: 'Numerianus Caesaris oratori temporibus suis potentissimo'" (*SHA Carus, Carinus, Numerianus* 11), quoted verbatim in the *HI* (Vat., f. 29^v).

²⁹ HCC, I, p. 260-261. See bibliography under *Primary Texts* for abbreviated titles.

for a consular number the Constantinople mint mark featured on the reverse of many of Valens' coins, e.g., OF III above CONST³⁰.

The legend for Vitellius (Ver., f. 6^v), VITELLIVS:LUCIVS:AVG, contains another such error. Giovanni has transferred to Aulus Vitellius the name of his father, the consul Lucius Vitellius. In this he may have been misled by the emperor himself, who traded on his popular father's name to curry favour with the legions. Perhaps Giovanni had one of the coins which included the name of Lucius Vitellius on the reverse, sometimes with a bust or a standing figure in consular robes³¹.

Another insight into Giovanni's struggles is to be found in the legends for Nerva, IMP:CAES:NERVE:TRAIAN:AVG:GERM:DAC and Trajan, NERVE:VLPIO:TRAIANO:AVG:ET:D:IMP:CAES, (Ver., f. 8^r, fig. 2). He evidently had access to a Trajanic coin which he mistook for one of Nerva's³². The *HI* Nerva legend closely follows a series of Trajan's coins issued between 104 and 111, recording the name of Trajan's adopted father, e.g. IMP.CAES.NERVAE.TRAIANO.AVG.GER.DAC.P.M.TR.P.COS.V.PP³³. Perhaps Giovanni was misled by the precedence of NERVAE over TRAIANO. When he came to write a legend for Trajan he invented one on the basis of his origins (VLPIO) and life, thinking he had no coin to hand. The *HI* text introduces Nerva as 'Nerva Cocceius', thereafter just 'Nerva'; and Trajan as 'Traianus Ulpus', then just 'Traianus'.

In the post-Suetonian sequence Giovanni depended heavily on the *SHA*. Giovanni's double error in calling Maximus Caesar "Maximinus Augustus", like his father, stems from the *SHA*, though he debates the matter and refers the reader to his source (Vat., f. 11^v & 12^r, fig. 13). This general preference (there are exceptions) for the written source is reflected in a number of cases where he preferred to trust the literature rather than the object. The Vat. Macrinus portrait is obviously based on a coin, of which Giovanni ignores the inscription and follows the *SHA* in substituting OPILIVS for the authentic OPELIVS, just as he crops a syllable from the adjacent Diadumenianus (fig. 4 & 5)³⁴. The plans of a circus on Vat., f. 13^r, and of a theatre and amphitheatre on Vat., f. 15^v (fig. 1) confirm this preference. Their apparent dependence on descriptions by Isidore of Seville leads Bodon to suggest that Giovanni simply

³⁰ HCC, v, p. 377, no. 15. This is also Capoduro's reading, "Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca Vaticana", p. 320.

³¹ E.g. a *sestertius* with the obverse legend A.VITELLIVS.GERMAN.IMP.AVG.P.M.TR.P with, on the reverse, L.VITELL.CENSOR.II, BMC, I, p. 376, no. 49, pl. 62/15).

³² G. Bodon, "L'Interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto", p. 119, notes the confusion.

³³ BMC, III, p. 162ff., nos 769 & seq.

³⁴ Vat., f. 4^v.

copied them from a manuscript of the *Etymologies*³⁵. Bodon accounts for Giovanni's failure to connect his written source with a highly visible local structure in terms of the Veronese tradition that the Arena was a labyrinth; and Giovanni mentions the construction in Verona of a "labyrinthum seu amphiteatrum" under Augustus (Ver., f. 1^v,)³⁶. But as Merrill says, we should not be too hard on Giovanni: "The different sections of his doubtless somewhat overloaded memory were not always geared together. He could at any given moment set down what happened in his immediate source, without thinking of correcting it by his other knowledge"³⁷. We should also acknowledge a general sensitivity to visual evidence, obvious from the portrait sequence itself and from such things as his interested account of the works of art made to commemorate the victories of Claudius Gothicus (Vat., f. 24^r).

Sometimes Giovanni's problems stemmed from the combination of a defective source and the confusing nature of the material itself. His legend for Lucius Verus (Ver., f. 11^v: LVCIVS:ANTONINVS:VERVS:HELIVS:AVG) has two major errors. Born Lucius Ceionius Commodus, the son of Hadrian's adopted son Aelius (Lucius Aelius Caesar, also originally L. Ceionius Commodus), Lucius was himself adopted by Antoninus Pius when Aelius died, taking the name L. Aelius Aurelius Commodus. On Antoninus Pius's death in 161 he changed his name again to L. Aurelius Verus in order to underline his relation to his adoptive brother and co-emperor (originally M. Annius Verus). His first issues after this date have the legend IMP.[CAES].L.AVREL.VERVS.AVG³⁸. The inauthentic ANTONINVS can be found in Eutropius and in the *SHA*, which further confuses the issue by also attributing the name Verus to Lucius Verus's father Aelius (*SHA Verus*, I). Of course no coin legend has ANTONINVS or AELIVS, which Giovanni turns into HELIVS. The 'Antoninus' appears in the textual *incipit* for Verus but not thereafter. In such instances it is hard not to sympathize with Giovanni's difficulties.

The interconnected problems of identity and sequence intrude with particular force in the case of the portrait on Vat., f. 193^v, which has the legend DN:CONSTANTINVS:III:AVG:PP. But this cannot actually be Constantine IV (668-685), whose portrait (as Constantine V) appears on f. 201^r beside a section heading which establishes his identity quite clearly. The f. 193^v portrait's location suggests it should be Constans II (Augustus October 641-668). There are no roundels for Phocas (602-610) or Heraclius (610-641), but the text of f. 193^v

³⁵ G. Bodon, "L'Interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto", p. 114. His fig. 1 & 2 reverse the correct folio numbers.

³⁶ A. T. Hankey, *Riccobaldo of Ferrara*, p. 129-130.

³⁷ E. T. Merrill, "On the Eight-Book Tradition of Pliny's Letters in Verona", p. 181.

³⁸ BMC, IV, p. 38.

immediately preceding the new section adjacent to this portrait deals with the events leading up to the coronation of Constans in October 641. In February 641 Heraclius died, leaving power jointly to his widow Martina and his sons, the half brothers Heraclius Constantinus and Heraclonas. In May 641 Heraclius Constantinus died. His son Constans (b. 630) was crowned in September 641. Martina and Heraclonas were afterwards deposed. Giovanni seems to have counted Heraclius Constantinus as Constantine III, succeeded by his son as Constantine IV/Constans II, himself succeeded by his oldest son Constantine V (= IV). At all events, the man in the roundel on f. 193^v should (for us) be Constantine III, not IIII. Giovanni's confusion is compounded by his filial attribution of the name Constantine to everybody involved in this section, heading it "Constantinus III imperator filius Constantini cum filio suo Constantino" (Vat., f. 193^v). This committed him to running ahead of the numbered sequence accepted today. Giovanni can hardly be blamed, for the tenth-century compilers of the *Book of Ceremonies* were similarly confused, as is shown by their uncertainty as to the correct attribution of the name 'Pogonatos', formerly attached to Constantine IV, but more recently to Constans II, the true subject of the Vat. roundel³⁹. This is made clear in the adjacent text, which mentions the length of his reign and the names of his three sons, Constantine, Tiberius and Heraclius, to all of whom he awarded co-emperor status before his death. In some respects Giovanni had a better grasp of his material than the compilers, for he at least understood that the man he called Constantine IV was the same person as Constans II⁴⁰.

THE DRAWINGS

The Vat. portraits play a key role in clarifying and illuminating the biographical sequence. All past accounts accordingly assume that Giovanni himself was their author. Mellini notes a generally high quality and suggests Giovanni's authorship on the basis that the portraits are found in the autograph copy⁴¹. Capoduro concurs, assessing the roundels as the work of a "mano esperto", executed "con perizia", and arguing for Giovanni's authorship on the grounds that, as Vat. is a draft, "sembra possibile affermare che una sola persona procedesse alla decorazione del manoscritto...senza però giungere alla fine del lavoro" and that "se Giovanni...avesse l'intenzione di far eseguire ad un'altra persona i ritratti imperiali; prima

³⁹ IBC p. 255-312 & pls. xxx-xxxv.

⁴⁰ G. Downey, "The Tombs of the Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople", p. 39. Giovanni's awareness of the Constantine/Constans identity is revealed by the title of the life of his successor on f. 201^r: "Constantinus quintus (sic) filius Constantini sive Constans".

⁴¹ G. L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, p. 29.

avrebbe completato il suo lavoro di aggiungere al testo i segni di paragrafo e le maiuscole”⁴². Bodon is more critical of the quality: “il Mansionario volle riprodurre, sia pure con mano incerta e con stile fedele ai dettami del gusto goticeggiante, i ritratti dei Cesari...”⁴³.

The portraits are in ink, with a brown wash shading up to f. 73 and colour and gilding on f. 28^f (Probus). Details are crisply drawn and carefully differentiated. Typically, the individual leaves of a wreath stand out against the background of the hair, itself a careful compromise between individual locks and the overall mass. Dress and headgear are treated with similar care. The drawings, even where based on an identifiable coin portrait, evoke not so much the low relief of the originals as three-dimensional busts seen through the frames, underlined in a few instances by a barely perceptible turn of the head out of profile (f. 216^f, Leo III).

Pace what Bodon calls “l’opinione ormai condivisa degli studiosi e storici dell’arte”⁴⁴, I would argue that the plastic and painterly qualities of the Vat. drawings tend to exclude Giovanni from consideration as their author. They are almost obdurately inelegant and have nothing of the linear beauty of the best known example of such *all’antica* portraiture from the same period, the Fermo Suetonius (c. 1350)⁴⁵. In contrast with the calligraphic flourishes of the Fermo Caesars, the handling of form in Vat. is not so much “incerta” as confident and broad, recalling the work of the fresco painter rather than that of the scribe.

Who, then, might have done the drawings? The most obvious stylistic comparison is to be found in a work under way at the same time and at no great distance from Verona, the Arena Chapel in Padua. Classicizing profiles are strewn throughout Giotto’s frescoes, for persons of either sex, and with just the sort of variation between individuals as the Vat. drawings exhibit. Not only do the facial types chosen for the *HI* portraits recall those of the Arena Chapel, so does the way they are modelled. Where the drawings have a wash added to the outline, the effect is markedly Giottesque, often with a strong shadow under the chin and along the back of the neck, leaving a diagonal highlight running from below the ear to the front of the throat (e.g. T. Gallus and Volusianus f. 18^f, fig. 6). The same degree of correspondence runs through all sorts of handling of detail. The hair is presented in the same way, commonly grouped into a number of large and solid waves or curls, each carefully emphasized with a highlight and finished off with a long roll over the nape of the neck.

⁴² L. Capoduro “Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca Vaticana”, p. 289-291.

⁴³ G. Bodon, “L’Interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto”, p. 114.

⁴⁴ G. Bodon, *ibid.*, p. 114.

⁴⁵ Fermo, Biblioteca Comunale Ms. 81B. See B. Degenhart & A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen*, p. 79-86 & pls.17-21.

An attribution to Giotto himself, whose alleged presence in Verona in Giovanni's time is unsupported by documents or surviving work, is hard to entertain. There is, in any case, no need to look beyond Verona, for such qualities are found in contemporary Veronese painting, notably in the frescoes of the apse and triumphal arch of S. Fermo Maggiore. The most prominent of these are the donor portraits of Daniele Gusmerio and Guglielmo Castelbarco, Franciscan guardian and lay benefactor respectively (fig. 7 & 9). The portraits' date is open to debate, but Bourdua's suggestion of 1318-1319 is persuasive⁴⁶.

The author of these frescoes was the most Giottesque of the early-Trecento painters of Verona, the Maestro del Redentore⁴⁷. The portraits share with the *HI* drawings the classical profile and a pungent sense of character. Comparisons between Castelbarco's portrait and the Vat. portraits of Valens (f. 73^r) and Anastasius (f. 136^r, fig. 10 & 11) establish the general affinities, and the delineation of Gusmerio's features are exactly replicated in the *HI* Severus Alexander (fig. 8). These can be extended, for the more idealized *HI* portraits can be matched in a series of frescoes in the right transept and on the right wall of the nave, all recently attributed to the Maestro del Redentore in a more evolved phase of his career⁴⁸. The Gabriel of the nave wall *Annunciation* (fig. 12) is particularly reminiscent of many Vat. heads.

That the drawings represent a collaboration between Giovanni and a local artist seems the most persuasive reading of the evidence. Giovanni's role was clearly active, both in providing the relevant numismatic sources and in steering the artist on the basis of his text. A number of the Vat. roundels (Probus, f. 28^r; Constans, f. 51^r.) are clearly direct copies of coin portraits⁴⁹. In other instances a detail suggests the availability of a coin, such as the restless drapery on the shoulder of Philip I (f. 15^v), the distinctive shoulder armour of Aurelian (f. 24^v), the beaded headband of some of the post-Constantinian emperors, and the brooch worn on the shoulder of Valentinian I (f. 70^r) and others, an authentic aspect of their coinage. The artist is remarkably alive to the stylistic variations of this era, the drawing of Licinius (f. 40^r) faithfully reproducing the stylized manner of many fourth-century portraits (fig. 14 & 15)⁵⁰.

With exceptions, and allowing for considerable variety of individuation, the sequence following Constantine conforms to a basic profile type derived from the naturalistic portraits of the early empire and which ignores the frontality of fifth- and sixth-century coin portraits. Thus, of the nine portraits from Justin I (f. 142^v) to Leo II (f. 207^v), seven are variants of a

⁴⁶ L. Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, p. 69.

⁴⁷ E. SandbergVavalà, *La Pittura Veronese del Trecento e del Primo Quattrocento*, p. 44-52, and A. De Marchi, "La prima Decorazione della chiesa francescana".

⁴⁸ A. De Marchi, "La prima Decorazione della chiesa francescana", p. 201.

⁴⁹ RIC, v/I, pls I-V & HCC, IV, pl. 39, Probus 30, and, for Constans, HCC, v, pl. 66/37 & 66/39.

⁵⁰ HCC, v, p.124, no. 56, pls 35-6.

basic profile format with little connection to a set of coins using frontal portraits or highly stylized profiles. The other two portraits in this sequence, of Justin II (f. 155^f) and Maurice Tiberius (f. 167^v), are more individualized. Giovanni may have had a coin of Justin's, because the drawing appears to pick up the pointed nose and swaged hair of Justin's few profiles⁵¹. Maurice's few sketchy coin profiles offer little in the way of a model and his portrait may have been privileged with an expression of particular piety, just as he was to have had a large initial⁵².

Elsewhere in the series this enhanced individuation is employed in support of the text, either to clarify what Giovanni may have thought was a confusing sequence, or to articulate his reading of a particular emperor's character. The Vat. Gordian offer evidence of the first kind of textual support (fig. 16-18). The way in which they are handled as a group demonstrates particularly well the flexibility and intelligence of Giovanni's cooperation with his artist. The coins of Gordian I and II make little distinction between them. The obverse inscription for both is routinely either IMP.ANT.GORDIANVS.AFR.AVG or IMP.CAES.M.ANT.GORDIANVS.AFR.AVG. Giovanni gives Gordian I (f. 12^f) the IVSTE of the *SHA*, which he follows closely in his text, and the legend IMP:AELIVS:GORDIANVS:PIVS:F:AVG for Gordian II (f. 12^v). The craggy features of the *HI* portrait of Gordian I reflect much more than any coin the great age of this emperor – “senex et debilis” as Giovanni calls him, following the *SHA*. The *HI* Gordian II is correspondingly youthful. Neither portrait derives from coins, which may have been hard to acquire, given the ephemeral nature of these emperors (February to March 238).

The *HI* Gordian III (f. 14^f) may, though, reflect a coin (fig. 18 & 19). The legend IMP:CAESAR:DIVVS:GORDIANVS:P:F:AVG adds CAESAR and DIVVS to the inscription of Gordian III's issues of 240. The drawing is not exactly like any of the coin portraits, but achieves the same general effect. The emperor's youth (Augustus at 13) would have been known from literary sources, but the witless expression of his portrait picks up a characteristic peculiar to a number of coins.

The second type of textual support consists of character assassination. Of this the portrait of Julian (f. 59^f) is the most telling example. Though the *HI* legend IMP:IVLIANVS:PONTIFEX:MAXIMVS:P:F:AVG is a synthesis of the sources, no coins of Julian's having the PONT.MAX on the obverse, the portrait clearly echoes one of the coins showing a bearded Julian with a spear and shield (fig. 20 & 21) but transforming the model

⁵¹ IBC, pl. XI, nos 3-5.

⁵² IBC, pls XVII-XX.

into an image of brooding villainy in line with Giovanni's condemnation of "Iulianus Apostatus"⁵³.

Other candidates for this treatment include agreed criminals like Elagabalus (Vat., f. 5^r) as well as the "heretics" Valens (Vat., f. 73^r) and Anastasius (Vat., f. 136^r), whose portraits are amongst the finest in the sequence. The Valens is redolent of some of the mostly rather generalized coin profiles, which are based on those of Valentinian I, and details like the forward-brushed fringe do recall some issues⁵⁴. But the *HI* Valens and Valentinian I could hardly be more different, and the portrait of Valens is exceptionally lively. For Giovanni the key point of Valens is his Arianism, and his death in battle against the Goths, the most significant event of his life for most historians, is covered in a single terse sentence at the end (Vat., f. 81^r).

Giovanni has more time for Anastasius. But although he allows him some good qualities, especially in the military field, the emperor's monophysite leanings earn him, too, the title "imperator hereticus". Anastasius's coin portraits are mostly profiles, but they played no role in the genesis of one of the *HI* artist's most impressive inventions. The portrait emphasises, as the stylized coins do not, the timeworn appearance of a man who was in his sixties when he came to power in 491, and who ruled for a further 27 years. The drawing is richly modelled and so vividly characterized that one might almost imagine it was based on some contemporary of Giovanni's.

CONCLUSION

The profile head modelled on Roman coin portraits already had a long history as one of the most adaptable reminders of Antiquity. In early medieval contexts the use of such profiles was often associated with the coins' "amuletic force"⁵⁵, and even in Carolingian circles their more rational status as "honored prerogatives of authority" still retained something of a quasi-magical aura⁵⁶. Longobards and Carolingians used the profile on their coins, though its use was hardly an automatic choice prior to the issue of Frederick II's *Augustales*, and it was never so employed in Verona. The *HI* sequence is a milestone in the wider dissemination of the motif. From the time of Cansignorio della Scala's *Sala Grande* (c. 1364-1370), which translated the Vat. drawings into monumental form, the imperial profile became a routine

⁵³ Vat., f. 59^r.

⁵⁴ HCC v, p. 375-386. For Valentinian, see HCC, v, pls. 79-81, and for Valens with a fringe, see HCC, v, Valens 15.

⁵⁵ H. Maguire, "Magic and Money in the Early Middle Ages", p. 1054.

⁵⁶ H. Maguire, *ibid*, p. 1054.

feature of Renaissance decorative schemes⁵⁷. But Giovanni's goals were more precise. Despite Weiss's rather strange assertion that Petrarch was the first to treat Roman coins as a "portrait gallery", this is very clearly how Giovanni used them⁵⁸. Far from supplying a set of generic images, he and his artist produced fully-fledged likenesses of distinctive historical figures reflecting their particular characteristics, supporting the text and matching antique material with an *all'antica* style all revealing a sensitivity to the sources which is a fundamental basis of Renaissance humanism. The reputation of Giovanni's history oscillates rather uneasily in an area of tension between antiquarianism and humanist historiography and between the literary origins of humanism and visual culture, whose rapprochement was yet to come. But in the light of his own historiographic and illustrative purposes, which are quite coherent, such tensions may be judged rather beside the point.

John RICHARDS
Université de Glasgow

⁵⁷ J. Richards, *Altichiero*, p. 49-50.

⁵⁸ R. Weiss, "The Study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1313-1517)", p. 177.

ANNEXE

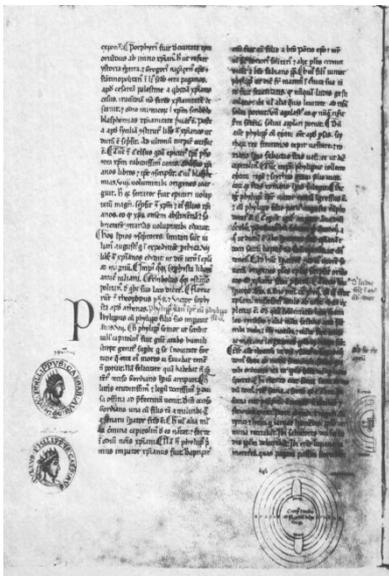


Fig. 1: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 15^v.

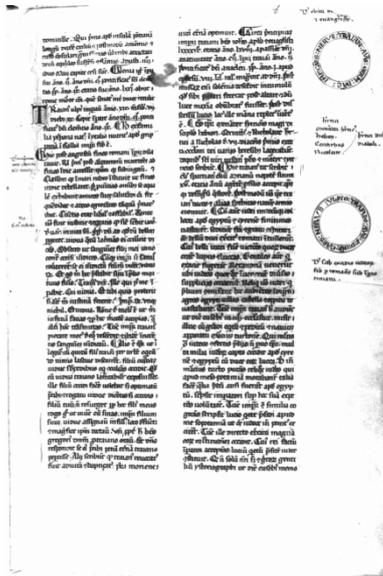


Fig. 2: Verona, Biblioteca Capitolare Cod. CCIV, f. 8^r.



Fig. 3: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 4^v:
Macrinus & Diadumenianus.



Fig. 4: Hunter Coin Collection, Macrinus, 9.



Fig. 5: Hunter Coin Collection, Diadumenianus, 8.

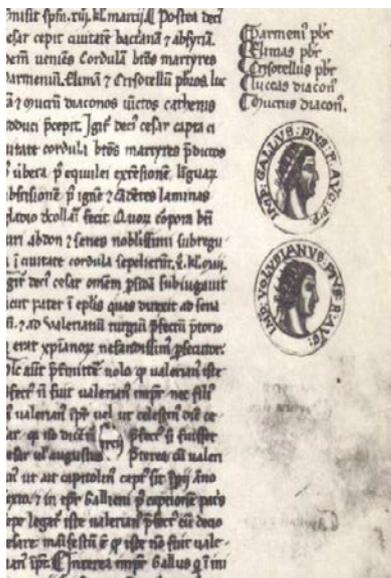


Fig. 6: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 18r, T. Gallus & Volusianus.



Fig. 7: Verona, S. Fermo Maggiore, portrait of Daniele Gusmerio.



Fig. 8: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 6^v, Severus Alexander.



Fig. 9: Verona, S. Fermo Maggiore, portrait of Guglielmo Castelbarco.



Fig. 10: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 73^f, Valens.



Fig. 11: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 136^f, Anastasius.



Fig. 12: Verona, S. Fermo Maggiore, Gabriel.



Fig. 13: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 11^v, Maximus.



Fig. 14: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 40^r, Licinius.



Fig. 15: Hunter Coin Collection, Licinius 56.



Fig. 16: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 12^r,
Gordian I.



Fig. 17: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 12^v,
Gordian II.



Fig. 18: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 14^r,
Gordian III.



Fig. 19: Hunter Coin Collection, Gordian III,
104.



Fig. 20: Vat. Chigi. I, vii, 259, f. 59^r, Julian.



Fig. 21: Hunter Coin Collection, Julian, 47.

Crédits photographiques :

Biblioteca Vaticana (photos): figures 1, 3, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20.

Soprintendenza, Verona (photos): figures 7, 9, 12.

Roncaglia, Modena (photo): figure 2.

University of Glasgow, Hunterian Museum (photos): figures 4, 5, 15, 19, 21.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY TEXTS

- BLACKBURN Mark & GRIERSON Philip, *Medieval European Coinage, 1: The Early Middle Ages*, Cambridge, CUP, 1986 (= MEC).
- FOSS Clive, *Roman Historical Coins*, London, Seaby, 1990 (= RHC).
- GRIERSON Philip, *The Coins of Medieval Europe*, London, Seaby, 1991 (= CME).
- MATTINGLY Harold, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London, BM Publications, 1923 & seq. (= BMC).
- MATTINGLY Harold, SYDENHAM Edward A. *et al.*, *The Roman Imperial Coinage*, London, Spink & sons, 1923 & seq. (= RIC).
- ROBERTSON Anne S., *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet*, University of Glasgow, Oxford, OUP, 1962 & seq. (= HCC).
- Scriptores Historiae Augustae*, ed. David Magie, London, Hienemann, 1921, 1924, 1932, 3 vols (= SHA).
- WROTH Warwick, *Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, Chicago, Elibron, 1966, 2 vols, (= IBC).

CRITICISM

- ADAMI Claudia, "Per la Biografia di Giovanni Mansionario", *Italia Medioevale e Umanistica*, 26 (1982), p. 347-363.
- AVESANI Rino, "Il Preumanesimo Veronese", in *Storia della Cultura Veneta*, 2, ed. Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 119-122.
- BERRIGAN Joseph R., "Benzo d'Alessandria and the Cities of Northern Italy", *Studies in Mediaeval and Renaissance History*, 4 (1967), p. 127-193.
- "The Prehumanism of Benzo d'Alessandria", *Traditio*, 25 (1969), p. 249-63.
 - "Riccobaldo and Giovanni Mansionario as Historians", *Manuscripta*, 30 (1986), p. 215-223.
- BILLANOVICH Giuseppe, "Petrarca e i libri della cattedrale di Verona", in *Petrarca, Verona e l'Europa*, ed. Giuseppe Billanovich & Giuseppe Frasso, Padua, Antenore, 1997, p. 117-178.
- BILLANOVICH Guido, "Il Preumanesimo Padovano", in *Storia della Cultura Veneta 2: il Trecento*, ed. Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 19-110.
- BODON Giulio, "L'Interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae Imperiales* de Giovanni Mansionario", *Xenia Antiqua*, 2 (1993), p. 111-124.
- BOTTARI Guglielmo, "Giovanni Mansionario nella cultura veronese del Trecento", in *Petrarca, Verona e l'Europa*, ed. Giuseppe Billanovich & Giuseppe Frasso, Padua, Antenore, 1997, p. 31-67.
- BOURDUA Louise, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BOWSKY William M., *Henry VII in Italy*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1960.
- CACHEY Theodore J. Jr., *Petrarch's Guide to the Holy Land*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2002.
- CALLU Jean-Pierre, DESBORDES Oliver & BERTRAND Cécile, "L'Histoire Auguste et l'historiographie médiévale", *Revue d'Histoire des Textes*, 14-15 (1984-5), p. 97-130.

- CAPODURO Luisa, "Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca Vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia", *Storia dell'Arte*, 79 (1993), p. 280-325.
- CARRARA Mario, "Gli Scrittori latini dell'Eta Scaligera", in *Verona e il suo Territorio* vol. 3/2, Verona, Istituto per gli Studi Storici Veronese, 1969, p. 3-82.
- DEGENHART Bernhard & SCHMITT Annegrit, *Corpus der italienischen Zeichnungen: 1300-1450*, T.1, Berlin, Mann, 1968.
- DE MARCHI Andrea, "La Prima Decorazione della chiesa francescana", in *I Santi Fermo e Rustico: Un Culto e una Chiesa in Verona*, eds Paolo Golinelli & Caterina Gemma Brenzoni, Milan, Federico Motta, 2004, p. 199-219.
- DOWNEY Glanville, "The Tombs of the Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople", *The Journal of Hellenic Studies*, 79 (1959), p. 27-51.
- GARGAN Luciano, "Il Preumanesimo a Vicenza, Treviso e Venezia", in *Storia della Cultura Veneta*, 2, ed. Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 142-170.
- *Cultura e Arte nel Veneto al Tempo del Petrarca*, Padua, Antenore, 1979.
- HALE William Gardner, "Benzo of Alexandria and Catullus", *Classical Philology*, 5 (1910), p. 56-65.
- HANKEY Teresa, *Riccobaldo of Ferrara; His Life, Influence and Work*, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1996.
- HEKSCHER William S., "Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-8), p. 204-220.
- HYDE Kenneth, *Padua in the Age of Dante*, Manchester, Manchester University Press, 1966.
- LA ROCCA Cristina, "Pacifcus of Verona and the Creation of a Past", in *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*, eds Yitzhak Hen & Matthew Innes, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 250-279.
- MAGUIRE Henry P., "Magic and Money in the Early Middle Ages", *Speculum*, vol. 72, no. 4 (Oct. 1997), p. 1037-1054.
- MELLINI Gianlorenzo, "La 'Sala Grande' di Altichiero e i Palazzi Scaligeri di Verona", *Critica d'Arte*, 6/35 (1959), p. 313-334.
- *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milan, Edizioni di Comunità, 1965, p. 30-31.
- MERRILL Elmer T., "On the Eight-Book Tradition of Pliny's Letters in Verona", *Classical Philology*, 5 (1910), p. 186-188.
- PASTRENGO Guglielmo da, *De viris illustribus et De originibus*, ed. Guglielmo Bottari, Padua, Antenore, 1991.
- PERINI Quintilio, *Le Monete di Verona* (1902), Bologna, Forni, 1972.
- RICHARDS John, *Altichiero and Humanist Patronage at the Courts of Verona and Padua, 1360-1390*, PhD. diss., University of Glasgow, 1989.
- *Altichiero. An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- ROSSINI Egidio, "La Signoria Scaligera", in *Verona e il suo Territorio*, vol.3/1, Verona, Istituto per gli Studi Storici Veronese, 1975, p. 83-310.
- SABBADINI Remigio, *La Scuola e gli studi di Guarino Veronese*, (1896), in *Guariniana*, ed. Mario Sancipriano, Turin, Bottega d'Erasmus, 1964.
- SANDBERG-VAVALÀ Evelyn, *La Pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, La Tipografica Veronese, 1926.

- SCHMITT Annegrit, "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18 (1974), p. 169-218.
- SIMEONI Luigi, "La Famiglia di Giovanni Mansionario autore delle *Historie imperiales*", *Atti e Mem. dell'Accad. di Agric., Sc. e Lett., Arti e Commercio di Verona*, 4 (1904), p. 65-76.
- WEISS Roberto, "The Study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1313-1517)", *Numismatic Chronicle*, 8 (1968), p. 177-187.
- WENTZEL Hans, "Portraits 'à l'antique' on French Medieval Gems and Seals", *JWCI*, 16 (1953), p. 342-350.
- WITT Ronald, *In the Footsteps of the Ancients: the Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Boston & Leiden, Brill, 2003.

L'UTILISATION DE BUSTES ANTIQUES DANS LE STYLE 1200

Dès le milieu du XII^e siècle, la littérature vernaculaire médiévale reprend la matière antique et les auteurs élaborent des romans autour de figures marquantes – historiques ou mythiques – du passé. Ainsi, les aventures d'Alexandre, d'Énée et de Didon, des Troyens, de Pyrame et Thisbé, de Philomèle et Procné et, finalement de Narcisse sont actualisées dans de vastes épopées ou dans des récits brefs. Qu'en est-il de cette actualisation dans les arts plastiques ? Les personnages antiques sont-ils reproduits par les artistes ? Nous verrons qu'à la fin du XII^e siècle et au début du siècle suivant, à l'intérieur du courant désigné par le terme *Style 1200*, des bustes gréco-romains se trouvant dans les régions provinciales de l'ancien Empire romain, en Gaule et en Germanie spécifiquement, furent utilisés comme modèles par des orfèvres et des sculpteurs pour réaliser des figures d'apôtres ou de prophètes.

Les liens entre l'art antique et le *Style 1200* sont désormais bien connus, en particulier depuis la grande exposition organisée au Metropolitan Museum de New York, consacrée à la production artistique autour des années 1200¹. Entre 1180 et 1230 se développe un style dont les caractéristiques principales coïncident avec la stylistique antique. Le point de départ de ce nouveau style réside dans la vallée de la Meuse et sa mise en place peut légitimement être attribuée à l'orfèvre Nicolas de Verdun, qui signe en 1181 un ambon à Klosterneuburg (transformé en autel au début du XIV^e siècle), près de Vienne en Autriche². Dès les premières études concernant cette œuvre, au XIX^e siècle, le classicisme prononcé de la plupart des scènes n'a cessé de frapper les historiens de l'art³.

La découverte d'un premier modèle certainement utilisé par Nicolas de Verdun revient à Hermann Fillitz et à Peter Cornelius Claussen⁴. Il s'agit du diptyque des Nicomaque et des Symmaque, œuvre romaine du IV^e siècle, conservée depuis le VII^e siècle jusqu'à la Révolution française dans l'abbaye de Montier-en-Der à quelques dizaines de kilomètres de Verdun et de Reims. La comparaison entre la figure féminine du feuillet des Symmaque et la Vierge de la Crucifixion confirme l'étude du diptyque par Nicolas de Verdun. La ressemblance est particulièrement évidente dans le bas du corps, que ce soit par la reprise exacte du drapé de la tunique et de la robe ou par la position en *contrapposto* de la Vierge⁵. Le feuillet des

¹ *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*. Voir également les actes du symposium organisé à cette occasion : *The Year 1200. A Symposium*.

² H. Buschhausen, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*.

³ A. Camesina et J. Arneth, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, gefertigt im zwölften Jahrhundert von Nikolaus aus Verdun*, p. 6 évoquent la sculpture du Parthénon. C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Entstehung und Ausbildung des gothischen Stils*, vol. 5, p. 621, mentionne le « sentiment vivant de vérité » lié à l'Antiquité.

⁴ H. Fillitz, « Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen », p. 279-282 ; P. C. Claussen, « Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung », p. 308-319. Le panneau de Nicomaque est conservé au musée national du Moyen Âge à Paris tandis que le panneau de Symmaque se trouve au Victoria and Albert Museum de Londres.

⁵ Voir les illustrations dans S. Vitali, « *Sicut explorator et spoliatorum cupidus* : Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun », p. 9-46 et 161-176.

Nicomaque a, quant à lui, servi à la réalisation de la reine de Saba dans la scène de sa visite au roi Salomon⁶. La pose et la manière dont le vêtement moule la jambe et la poitrine ont été observées par l'orfèvre. Celui-ci a analysé le rapport corps-vêtement des figures féminines des deux panneaux et s'en est inspiré pour façonner son style. Il en a repris les proportions, la fluidité des étoffes, la manière dont les plis s'articulent entre eux, la façon de reproduire les anatomies sous le tissu, l'élégance des gestes et, finalement la position en *contrapposto*. De plus, il s'est servi, nous semble-t-il, d'une statuette en ronde-bosse romaine pour réaliser la reine de Saba, ainsi que la comparaison avec une œuvre conservée à Agen le démontre⁷. Le mouvement serpentin du corps, atypique pour l'art médiéval, et la retombée élégante du drapé sur la poitrine ont suscité l'intérêt de Nicolas de Verdun. Ainsi, par l'intermédiaire d'œuvres de l'Antiquité tardive, l'ambon acquiert une nouveauté remarquable qui connaîtra de nombreux échos. Dès lors, un nouveau style se met en place, qui passe par l'étude et l'imitation des techniques de représentation d'une œuvre du passé.

Nicolas de Verdun utilise d'autres œuvres antiques qui se trouvent près de son lieu d'activité. Samuel Vitali a étayé la piste des modèles locaux en remarquant que plusieurs motifs isolés de l'ambon de Klosterneuburg étaient issus du sarcophage de Jovin, réalisé à Rome au III^e siècle et acheminé par la suite à Reims⁸. Quelques détails du sarcophage ont servi de modèle à Nicolas de Verdun pour la réalisation de certains motifs du retable et de sa deuxième œuvre connue, le reliquaire des rois mages de Cologne. La tête du cavalier à terre a été reprise par Nicolas pour la représentation de plusieurs têtes masculines, dont celle de la scène à la grappe de raisin sur le retable de Klosterneuburg⁹. De plus, le lion combattant Samson est une imitation du lion figuré sur le sarcophage de Jovin. La position, les traits de la gueule ouverte, la chevelure, le mouvement des membres antérieurs et le dessin de l'anatomie sont scrupuleusement reproduits¹⁰. Nicolas de Verdun adapte le motif en insérant la figure de Samson entre les griffes de l'animal, représenté accroupi à cause de la contrainte formelle liée à l'encadrement trilobé. Outre ce sarcophage, une autre œuvre de provenance rémoise confirme la connaissance que Nicolas de Verdun possédait des vestiges romains conservés

⁶ S. Vitali, « *Sicut explorator et spoliatorum cupidus* : Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun ».

⁷ L'œuvre fut retrouvée en 1880 dans la région de Tayrac et sa visibilité médiévale ne peut donc être assurée. Voir K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, p. 197.

⁸ Pour l'illustration, voir B. Andrae, *Die Römischen Jagdsarkophage. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, cat. no. 75, pl. 13.

⁹ Voir les illustrations dans S. Vitali, *op. cit.*

¹⁰ S. Vitali, *op. cit.*

dans la ville. Il s'agit d'une statuette de bronze représentant le dieu Mars¹¹. Pour le Christ du Baptême, Nicolas de Verdun a repris la position générale du corps du dieu en tentant de reproduire le *contrapposto*.

Dernier exemple choisi parmi d'autres : une comparaison entre la tête de la sage-femme qui assiste la naissance de Samson et celle de Phèdre, figurée sur un sarcophage conservé au Louvre qui représente l'histoire d'Hippolyte, révèle de nombreuses similitudes¹². La forme du visage, la bouche, les rides, l'expression ainsi que la coiffe de laquelle dépassent le lobe de l'oreille et une mèche de cheveux sont extrêmement proches. Le modèle utilisé pour le visage de la sage-femme a été repris pour celui d'Élisabeth, figurant sur le reliquaire fabriqué tardivement par Nicolas de Verdun, en 1205 et conservé à Tournai. Ces quelques cas d'imitation révèlent la démarche artistique de l'orfèvre : celui-ci utilise des modèles antiques non seulement pour en comprendre les fondements stylistiques, mais aussi pour en retenir des motifs physiognomiques ou compositionnels.

Parmi les œuvres antiques qu'il a la possibilité d'examiner, Nicolas de Verdun utilise des bustes romains et initie un processus qui sera suivi par des orfèvres et des sculpteurs. En effet, sur la châsse réalisée vers 1200 pour la cathédrale de Cologne¹³, les personnages des prophètes, assis de part et d'autre des longs côtés du reliquaire, renvoient incontestablement à l'Antiquité. Leurs drapés sont fluides et retombent de manière souple et naturaliste sur les corps, témoignant ainsi du recours à des modèles antiques. Mais ce sont surtout leurs visages qui sont influencés par le style antique utilisé dans les bustes romains. La représentation du prophète Abdias imite un buste de Diogène (fig. 1 & 2). Cette découverte importante revient encore à Samuel Vitali qui reconnaît un portrait conservé au musée du Capitole¹⁴. Or, des portraits du philosophe grec d'après ce prototype romain se trouvaient dans tout l'Empire. Un exemplaire conservé au musée Granet d'Aix-en-Provence témoigne de sa diffusion¹⁵. Le visage d'un autre prophète, celui d'Aaron, dérive aussi d'un buste romain. Un portrait d'homme conservé à Cologne présente les mêmes contours et le même traitement de la barbe

¹¹ S. Vitali, « *Sicut explorator et spoliatorum cupidus* : Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun », p. 21.

¹² S. Vitali, *ibid.*, p. 27.

¹³ Voir entre autres, R. Hamann-MacLean, « Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom », p. 43-78 ; P. C. Claussen, « Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen », p. 7-42 et R. Lauer, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*.

¹⁴ S. Vitali, *op. cit.* p. 32.

¹⁵ Voir l'illustration dans E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, vol. 3, p. 357.

et de la moustache¹⁶. Le froncement des sourcils, les rides et le nez sont apparentés et l'expressivité intense du prototype se retrouve sur la copie. Ce portrait du II^e siècle ap. J.-C. était probablement visible à Cologne au moment où Nicolas de Verdun travaillait au reliquaire destiné à abriter les reliques des rois mages. L'orfèvre mosan, lors de son arrivée dans la ville, se trouve confronté à des œuvres de l'époque impériale romaine, qui lui servent à diversifier son répertoire, pour parvenir à la plus grande variété possible de visages et de positions corporelles. Cette source d'inspiration renouvelée s'ajoute à ses expériences antérieures. Il semble que le sculpteur emploie également un portrait de l'empereur César pour réaliser la figure de Jonas¹⁷. Un buste de Marc-Aurèle, dont un exemplaire se trouve à Avenches, en Suisse, et dont de nombreuses répliques se trouvaient en Gaule et en Germanie¹⁸, pourrait avoir servi pour la réalisation de Daniel¹⁹.

L'observation des figures qui ornent le reliquaire laisse donc indubitablement supposer l'utilisation d'un grand nombre de bustes romains par Nicolas de Verdun lors de son arrivée dans la ville germanique. Cette idée est confirmée par le fait que Cologne conservait pléthore d'édifices romains durant la période médiévale. Quelques témoignages écrits nous donnent la preuve de l'existence de ces vestiges et décors antiques, qui sont maintenant probablement trop abîmés par le temps ou enfouis au cœur du complexe urbain moderne. Ainsi, l'auteur de la *Vita Annonis* décrit en 1045 les nombreux monuments qu'il observe à Cologne²⁰. De même, nous savons que les grandes villes provinciales de l'Empire romain possédaient d'importantes collections de portraits impériaux importées de Rome et Cologne, ville qui, vu son envergure à l'époque romaine, devait en conserver un nombre considérable.

La démarche mise en œuvre par Nicolas de Verdun se répand rapidement. Peu après 1200, un orfèvre d'Aix-la-Chapelle choisit d'imiter non pas un buste de réalisation romaine exporté en province, mais une œuvre réalisée en Gaule ou en Germanie, de facture moins élaborée. L'aquamanile en forme de buste (fig. 3)²¹ dérive probablement d'une stèle de l'Antiquité

¹⁶ S. Vitali, « *Sicut explorator et spoliatorum cupidus* : Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun », p. 32.

¹⁷ S. Vitlali, *ibid.*

¹⁸ *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, t. , cat. G8, p. 14.

¹⁹ P. C. Claussen, « Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen », p. 35.

²⁰ *Vita Annonis Archiepiscopi Coloniensis*, p. 491 : « Verum inter multas antiquitatis structuras, quibus ipsa civitas nobiliter excellit, beati Gereonis olim eximia celebrabatur fabrica, quam Helena christianissima matrona, Constanini mater, regiis sumptibus in rotundum erexerat, ita marmorea pulchritudine auri que luci foris et intus resplendentem, ut ad aureos sanctos vocabulum sortiretur. », cité par L. Clemens, *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, p. 44.

²¹ *The Year 1200, op. cit.*, cat. no. 124, p. 118, date cet objet entre 1210 et 1220 tandis que G. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, cat. 163, p. 67, situait l'œuvre dans le deuxième quart du XII^e siècle.

tardive ou d'une statue en pied d'un homme portant la toge, réalisée en province et adaptée en forme de buste. Le choix de cette forme fait directement allusion à l'Antiquité. De plus, la simplification des lignes de la tête et les yeux en forme d'amande se réfèrent à des œuvres de l'Antiquité tardive de production provinciale dont les meilleurs exemples sont offerts par l'art funéraire, telle la tombe de Caius Deccius provenant de Cologne (fig. 4). Les traits du visage et ses différents éléments, la coiffure et la petite barbe, se retrouvent sur l'aquamanile. Mais ce qui atteste avec certitude de l'imitation d'une source antique avec certitude est la main portée en écharpe dans le vêtement. L'aquamanile reprend, semble-t-il, la représentation des *togati*, des hommes portant la toge, et plus particulièrement la toge du type *pallium*, caractérisée par les deux épaules couvertes ainsi que par le bras droit pris dans l'étoffe avec la main ressortant sur la poitrine²². Néanmoins, l'œuvre médiévale diffère sur un point essentiel de son modèle antique : la main gauche et non la droite est portée en écharpe, position inconcevable pour les Romains. Nous observons également que les bustes antiques en ronde-bosse ne présentent pas la toge du type *pallium*. Cet habillement est réservé, dans l'art romain, aux représentations en pied, exception faite des stèles funéraires. En effet, les nombreuses stèles tardo-antiques d'Italie, de Gaule ou de Germanie, présentent souvent le défunt en buste vêtu de la toge *pallium* et l'exemple de la tombe de Caius Deccius présente des similarités dans la main portée en écharpe et dans les plis linéaires de l'étoffe. Ainsi, l'orfèvre d'Aix-la-Chapelle se réfère directement à une œuvre romaine provinciale présente dans son environnement, à savoir un type de stèle funéraire dont des quantités infinies jalonnaient alors les routes de Germanie.

Le sculpteur responsable des statues provenant de l'abbaye Sainte-Marie d'York adopte une attitude similaire à la même période. Le saint Jean et le Moïse présentent un style antiquisant d'aspect massif (fig. 5 & 7). Si le drapé est lourd et les plis sont épais, les traits classicisants sont néanmoins nettement perceptibles. Un modèle antique est incontestablement à l'origine de ces figures, ainsi que l'atteste tout particulièrement le visage aux cheveux bouclés de Jean. Une tête retrouvée à Bagnols (fig. 6), au sud de la France, présente des traits similaires. La technique sculpturale est identique, ainsi que la manière de réaliser les yeux et les autres éléments du visage. De plus, le traitement de la chevelure en mèches épaisses apporte une proximité supplémentaire. La ressemblance est probante et atteste de l'utilisation d'un modèle provincial romain tardif, peut-être présent sur sol anglais, puisque le *limes* de l'Empire romain s'étendait jusque dans l'île. Une comparaison entre Moïse et une statue

²² H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, p. 23-26.

retrouvée à Trèves confirme l'utilisation d'œuvres provinciales (fig. 8). La statue de Moïse revêt un habit qui rappelle la toge romaine. Le large pli du manteau tombant de l'épaule droite sur la main gauche, en plus de l'attache sur l'épaule droite, prouvent l'allusion au vêtement romain. Cependant, ce dernier est représenté ici de manière différente, sans que soient reproduits avec exactitude les traits stylistiques romains. Le sculpteur a recréé librement un drapé antique, de mémoire, d'après un modèle semblable à la statue retrouvée à Trèves. La similarité des plis épais, rectilignes et profondément creusés est remarquable et, de plus, une distinction identique est effectuée entre les plis du torse et ceux des jambes.

La sculpture monumentale française des cathédrales en construction vers 1200 adopte à son tour un style dérivé de l'étude de l'art antique et reprend des bustes romains comme prototypes des figures d'apôtres et de prophètes. À Chartres, le sculpteur de la première phase des travaux du jubé et de la clôture du chœur de la cathédrale Notre-Dame, vers 1215-1220, semble se référer à des bustes antiques. Deux têtes de rois présentent en effet des traits antiquisants. La première, provenant du groupe de la Nativité du jubé²³, ressemble au buste « héroïsé d'un inconnu » conservé au musée Saint-Raymond de Toulouse (fig. 9 & 10)²⁴. Les traits du visage sont proches, mais la coiffure en vogue au début du XIII^e siècle est adoptée. Le sculpteur utilise une œuvre antique comme point de départ, mais son but n'est clairement pas de proposer une copie littérale. De plus, la figure d'Hérode provenant de la clôture du chœur de la cathédrale dérive également d'un buste impérial (fig. 11). Le prototype pourrait être un portrait d'Agrippa, dont un exemple fut retrouvé à Béziers (fig. 12)²⁵. Là encore, le sculpteur chartrain adapte totalement son modèle qu'il utilise pour l'expressivité féroce du regard en modifiant la coiffure et en ajoutant une barbe.

La sculpture de Reims des alentours de 1220 représente l'apogée du retour à l'antique mais également la fin de ce mouvement. Erwin Panofsky, en 1960, découvre l'indéniable ressemblance entre la figure de saint Pierre (fig. 13), au transept nord de la cathédrale, et celle d'Antonin le Pieux²⁶. Pour illustrer sa comparaison, il utilise un buste de l'empereur conservé au musée national de Rome. Le sculpteur rémois a incontestablement observé un tel portrait. Or, il n'a pas eu à se rendre à Rome. Des répliques du portrait romain d'Antonin le Pieux ont

²³ L. Pressouyre, « De nouveaux fragments pour le jubé de Chartres », p. 71-74. Voir également B. W. Stoddard, « An Attribution for a Gothic Head of a King from the Bowdoin College Museum of Art », p. 59-62 et *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, cat. 33, p. 90-92 et cat. 34, p. 92-93.

²⁴ *Le Regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona*, cat. 115, p. 160.

²⁵ *Ibid.*, p. 194.

²⁶ E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western art*, p. 65 (trad. fr. : *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*).

été exportées dans les provinces de l'Empire et un magnifique exemplaire en bronze se trouve à Cologne (fig. 14). Reims conserva durant le Moyen Âge de nombreux vestiges antiques, dont le sarcophage de Jovin et la statuette de Mars mentionnés plus haut. Un texte du IX^e siècle rédigé par Flodoard décrit la ville et mentionne maintes constructions romaines²⁷. Puis, Jean de Salisbury, au XII^e siècle, nous renseigne sur la visibilité des reliefs de la porte Bazée, de la porte Cérès et de la porte de Vesle. Des bustes romains devaient probablement être visibles à Reims vers 1200. La profusion des références antiques dans la sculpture de la cathédrale témoigne de cet accès direct aux sources. Outre Antonin le Pieu, il semble qu'une tête d'Apollon ait servi au sculpteur rémois pour l'élaboration de la magnifique Vierge de la Visitation (fig. 15). Ce groupe formé de la Vierge et d'Élisabeth représente le paradigme de la reprise de l'Antiquité. Le lien avec les œuvres classiques est évident, au point qu'on pensait au XIX^e siècle qu'il datait du XVI^e siècle. Les visages, les vêtements, la manière de tailler les plis des drapés, la position en *contrapposto* et la représentation des corps dérivent incontestablement de modèles antiques. Le visage de la Vierge rappelle quantité de portraits de femmes romaines. Comme l'a relevé Richard Hamann-MacLean, une tête qu'il prenait pour une Vénus, mais qui représente en réalité Apollon (fig. 16), offre une ressemblance troublante avec la Vierge, autant dans les traits généraux du visage, que dans le traitement ondulé des cheveux, dans la forme du nez, de la bouche et du menton et dans la légère inclinaison de la tête. Le sculpteur de Reims a vraisemblablement eu accès à une statue d'Apollon qu'il prenait pour une figure féminine.

Le style antiquisant ne pénètre que partiellement en Germanie. Ce fait est intéressant puisque ce territoire se situait hors des frontières de l'ancien empire romain. Un cas fait exception, celui d'Halberstadt. La clôture du chœur de la collégiale Notre-Dame est en effet l'un des rares témoignages de l'utilisation évidente de modèles antiques dans le domaine de la sculpture impériale germanique. Elle fut réalisée vers 1208 en stuc polychrome²⁸. Les apôtres, le Christ et la Vierge siègent sous des arcatures en plein cintre et semblent dialoguer les uns avec les autres par leurs positions variées. L'effet naturaliste fait penser à l'art romain – impression renforcée par les colonnes à chapiteaux dérivés de l'ordre corinthien qui séparent

²⁷ Flodoardus, *Historia Remensis*, vol. 135, col. 28D-29A ; mentionné par J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, p. 58. « Probabilis ergo videtur, quod a militibus Remi patria profugis urbs nostra condita, vel Remorum gens instituta putatur, cum et moenia Romanis auspiciis insignita, et editior porta Martis Romanae stirpis, veterum opinione, propagatoris ex nomine vocitata, priscum ad haec quoque nostra cognomen reservaverit tempora. Cujus etiam fornicem, prodeuntibus dexterum, lupae Remo Romuloque parvis ubera praebentis fabula, cernimus innotatum; medius autem duodecim mensium, juxta Romanorum dispositionem, panditur ordinatione desculptus; tertius, qui et sinister cygnorum vel anserum figuratus auspicio. »

²⁸ J. Wirth, *La Datation de la sculpture médiévale*, p. 271.

chaque apôtre – par la frise longeant toute la clôture et par les arcatures ajourées du deuxième niveau. Les apôtres sont vêtus et positionnés à la manière de personnages romains. Récemment, Susann Beatrix Hohmann a mis en avant les parallèles de cette clôture avec l'art de l'Antiquité tardive et avec l'art carolingien²⁹. Elle montre en particulier que la syntaxe du manteau du Christ se réfère à des diptyques consulaires du IV^e siècle. La variété et la complexité des références aboutissent à un style particulier à connotation antique évidente. Deux têtes juvéniles – celles de Jean et de Philippe (fig. 17) – aux traits doux et lisses rappellent un même buste impérial romain : elles peuvent, nous semble-t-il, être comparées avec les portraits d'Auguste, dont un magnifique petit exemple en verre se trouvait à Cologne (fig. 18).

Ainsi, à la fin du XII^e siècle et au début XIII^e siècle, les artistes utilisent des modèles antiques pour réaliser leurs œuvres et s'inspirent de bustes ou de statues en pied pour réaliser les visages des saints qui ornent les portails des cathédrales et les reliquaires. Ils reprennent la stylistique antique et tâchent d'en comprendre les modalités. Ils trouvent leurs sources d'inspiration à proximité de leurs lieux d'activité, dans les anciennes provinces gauloises et germaniques de l'Empire romain. Dans quel but s'orientent-ils vers ces modèles à ce moment précis ? Quelques rares témoignages du XII^e siècle évoquant des œuvres antiques ou se référant à cette période nous sont parvenus. Voici le célèbre propos de Bernard de Chartres :

Nous sommes comme des nains juchés sur des épaules de géants, de telle sorte que nous puissions voir plus de choses et de plus éloignées que n'en voyaient ces derniers. Et cela non point parce que notre vue serait puissante ou notre taille plus haute mais parce que nous sommes portés et exhaussés par la haute stature des géants³⁰.

Il affirme la perception des hommes face à l'héritage antique et la conscience de leur dette. Le prologue des *Lais* de Marie de France nous permet également de comprendre le rapport que les hommes de la période entretenaient avec le passé antique :

Custum fu as anciens,	Les Anciens avaient coutume
ceo testimoine Preciens,	comme en témoinne Priscien,
es livres que jadis faiseient	de s'exprimer dans leurs livres
assez oscurement diseient	avec beaucoup d'obscurité
pur cels ki a venir esteient	à l'intention de ceux qui devaient venir après eux

²⁹ S. B. Hohmann, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*.

³⁰ « Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimus et extollimus magnitudine gigantea ». Jean de Salisbury, *Metalogicon*, livre III, ch. 4, p. 116.

e ki apprendre les deveient,	et apprendre leurs œuvres
que peüssent gloser la letre	ils voulaient leur laisser la possibilité de commenter le
e de lur sen le surplus metre.	texte
Li philosophe le saveient,	et d'y ajouter le surplus de science qu'ils auraient.
par els meïsmes l'entendeient,	Les poètes anciens savaient
cum plus trespasereit li tens,	et comprenaient eux-mêmes
plus serreient sutil de sens	que plus le temps passerait,
e plus se savreient garder	plus les hommes auraient l'esprit subtil
de ceo qu'i ert, a trespasser.	et plus ils seraient capables
	d'interpréter les ouvrages antérieurs ³¹ .

Marie de France explique clairement que la connaissance des Modernes a évolué depuis le temps des Anciens. La conscience historique à la fois d'une continuité et d'un progrès rejoint la célèbre métaphore de Bernard de Chartres (les nains juchés sur les épaules des géants) : s'appuyer sur ces prédécesseurs illustres pour aller plus loin qu'eux en tirant profit de leur enseignement³².

Face à cette conscience d'un héritage prestigieux, les hommes du XII^e siècle font part de leur admiration devant les réalisations antiques. Par exemple, Guibert, moine d'Oudenbourg, loue la perfection technique des coupes et des tasses découvertes à Cologne ciselées avec tant d'art « que d'habiles artistes de nos jours auraient peine à égaler l'élégance de leur travail avec l'or et l'argent ». L'appréciation des œuvres antiques se veut admirative, élogieuse, parfois teintée de découragement face à l'inégalable perfection. Ce qui ressort des témoignages en priorité dans le jugement sur les œuvres antiques – et c'est peut-être là l'aspect le plus intéressant – est la ressemblance de celles-ci avec la réalité sensible. Osbert de Clare, maître Grégoire et Robert de Clari louent avec entrain le naturalisme des objets qu'ils observent. Le premier, peu avant 1150, lors d'un déplacement de Winchester à Rome, décrit l'arc de Titus et s'extasie devant les représentations sculptées dans le marbre presque vivantes (*quasi viventes*)³³. Maître Grégoire, en pèlerinage à Rome vers 1200, loue à deux reprises la ressemblance des statues antiques à la nature. D'abord, le taureau en bronze sur les remparts du château Saint-Ange est si bien réalisé qu'il semble rugir et se mouvoir³⁴. Même

³¹ Marie de France, *Lais*, v. 9-22, p. 22-23.

³² Voir Jean-Claude Delclos, « Encore le prologue des *Lais* de Marie de France », p. 223-232.

³³ « In descendu montis Tarpeii Caesareas Titi laudes propriis oculis vidi, et quasi viventes coelatum marmor repraesentabat imagines, nulla temporis vetustate per saecula senescentes. Regi itaque gloriosus arcus triumphales erigantur Aedmundo, quos nulla delere possit antiquitas, nulla praevaleat abolere vetustas » (transcrit par O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst : England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, p. 422).

³⁴ « [...] ut inspicientibus mugituro et moturo similis videatur », Magister Gregorius, *Narracio de mirabiliis urbis Romae*, §3.

considération devant une Vénus tant admirée, faite de marbre avec un art si parfait et inexplicable qu'elle paraît être une créature vivante³⁵. Et enfin, Robert de Clari s'émerveille devant deux statues de femmes en cuivre dans un quartier de Constantinople et insiste sur leur ressemblance à la nature³⁶. Il semble que cette admiration pour le réalisme des statues antiques, aussi vraies que nature, est l'un des éléments clés du regard porté vers 1200 sur les œuvres de l'Antiquité classique.

Les artistes orfèvres et sculpteurs autour de 1200 se tournent donc vers des figures antiques pour réaliser les statues de prophètes ou d'apôtres. Ils s'inspirent de têtes d'empereurs, de philosophes ou de citoyens romains réalisées durant l'Antiquité impériale et l'Antiquité tardive. Les modèles se trouvent dans leur environnement immédiat. Ce retour aux œuvres du passé n'est pas conditionné par des intentions politiques, ni par une volonté de rappeler explicitement les personnages mythiques de l'Antiquité, mais par un regard esthétique et une volonté d'accéder à un art plus naturaliste et original. La démarche n'est donc pas la même que celle que nous pouvons observer chez les écrivains, l'enjeu pour les sculpteurs n'étant pas une actualisation de la matière antique. Les artistes recherchent une source d'inspiration qui leur permet, par l'ajout de leur propre style, d'accéder à un art le plus parfait possible. La substance antique est reprise pour être ensuite remaniée dans une composition innovatrice.

Laurence TERRIER
Université de Genève

³⁵ « [...] imago ex Pario marmore tam miro et inexpicabili perfecta est artificio [...] ut magis viva creatura videatur quam statua », Magister Gregorius, *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, §12.

³⁶ « Or avoit ailleurs en le chité une autre merveille. Il avoit deus ymages jetés de coivre en forme de femme, si bien faites et si natureument et si beles que trop », Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, p. 180.

ANNEXE



Fig. 1 : Nicolas de Verdun reliquaire des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, détail, Abdias.

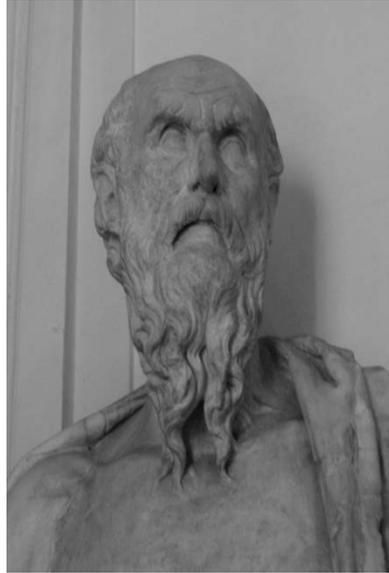


Fig. 2 : Buste de Diogène, Rome, musée du Capitole.



Fig. 3 : Aquamanile en forme de buste, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.



Fig. 4 : Tombe de Caius Deccius, Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales.



Fig. 5 : Jean (détail), provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.



Fig. 6 : Tête retrouvée à Bagnols, Avignon, musée Calvet.



Fig. 7 : Moïse, provenant de l'abbaye Sainte-Marie de York, York, Yorkshire Museum.



Fig. 8 : Fragment de statue, Trèves, Rheinisches Landesmuseum.



Fig. 9 : Fragment du jubé de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, tête de roi, Bowdoin College Museum of Art.

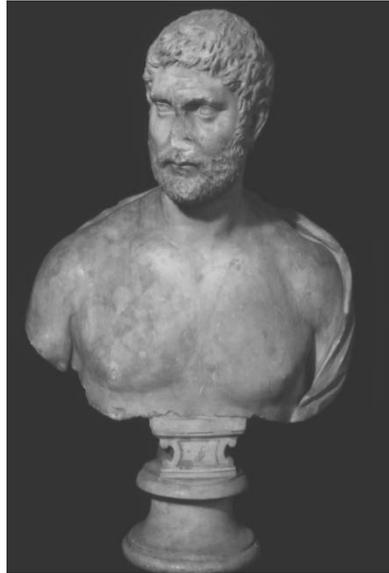


Fig. 10 : Buste, Toulouse, musée Saint-Raymond.

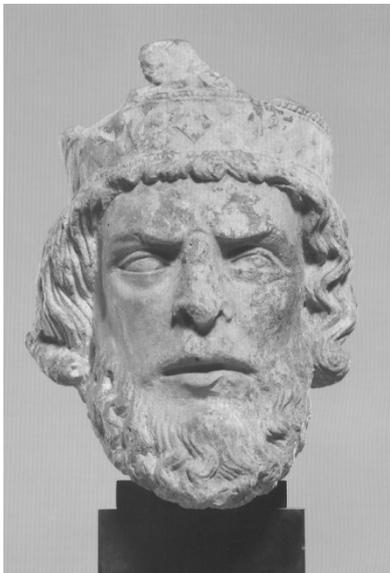


Fig. 11 : Fragment de la clôture du chœur, tête d'Hérode, collection privée.

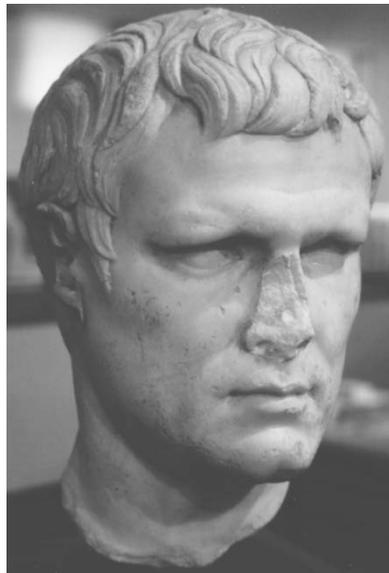


Fig. 12 : Agrippa, Toulouse, musée Saint-Raymond.

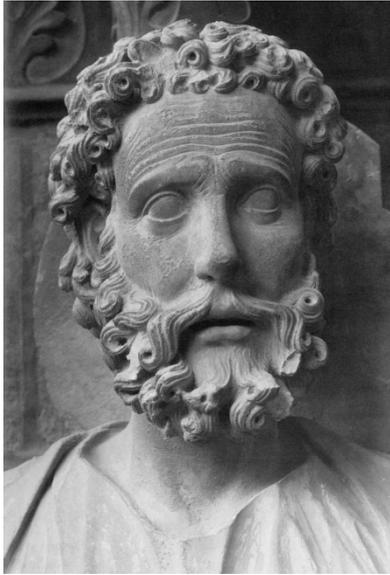


Fig. 13 : Pierre (détail), Reims, cathédrale Notre-Dame, transept nord, portail gauche ébrasement de droite.

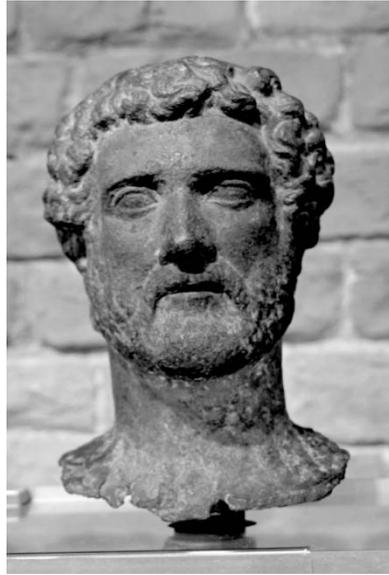


Fig. 14 : Antonin le Pieux, bronze, Cologne, musée romain-germanique.



Fig. 15 : Vierge (détail) de la Visitation, Reims, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite.



Fig. 16 : Apollon, Vaison-la-Romaine, musée archéologique.



Fig. 17 : Philippe (détail), Halberstadt, collégiale Notre-Dame, clôture du chœur.

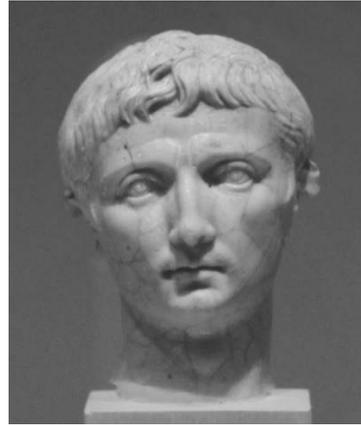


Fig. 18 : Auguste, verre, Cologne, musée romain-germanique.

Crédits photographiques :

ESPERANDIEU Émile, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine*, Paris, Bruxelles, 1931 : figures 4, 8.

HOHMANN Susann Beatrix, *Die Halberstädter Chorschranken*, Berlin, 2000 : figure 17.

Institut d'histoire de l'art, Genève : figures 5, 6.

Marburg (photos) : figures 3, 13, 15.

MATZ Rheinhard et Axel SCHENK (photo), dans Rolf LAUER, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, 2006 : figure 1.

Musée Saint Raymond (photo) : figure 10.

Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture, dir. Charles Little, New York, 2006 : figures 9, 11.

TAILLEUX Éric (photo) : figure 16.

TERRIER Laurence (photos) : figures 2, 12, 14, 18.

WILLIAMSON Paul, *Gothic Sculpture 1140-1200*, New Haven, Londres, 1995 : figure 7.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

- FLODOARDUS, *Historia Remensis*, in *Patrologia Latina*, vol. 135, col. 28D-29A.
- JEAN DE SALISBURY, *Metalogicon*, éd. John B. Hall, Turnholt, Brepols, 1991.
- MAGISTER GREGORIUS, *Narracio de mirabilius urbis Romae*, éd. Robert B. C. Huygens, Leyde, Brill, 1970.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, 1990.
- ROBERT DE CLARI, *La Conquête de Constantinople*, éd. Jean Dufournet, Paris, Champion, 2004.
- Vita Annonis Archiepiscopi Coloniensis*, éd. Rudolfus Koepke, in *Monumenta Germaniae Historiae*, SS XI.

ÉTUDES

- ADHEMAR Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, Editions du CTHS, 2005 (1^{ère} éd. 1939).
- ANDREAE Bernard, *Die Römischen Jagdsarkophage. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, 2, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1980.
- BUSCHHAUSEN Helmut, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, Tusch, 1980.
- CAMESINA Albert et ARNETH Joseph, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, gefertigt im zwölften Jahrhundert von Nikolaus aus Verdun*, Vienne, 1844.
- CLAUSSEN Peter Cornelius, « Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. Rezeptionen und Reflexionen », *Kölner Domblatt*, 42 (1977), p. 7-42.
- « Das Reliquiar von Montier-en-Der. Ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung », *Pantheon*, 36 (1978), p. 308-319.
- CLEMENS Lukas, *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2003.
- DAHMEN Karsten, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, Scriptorium, 2001.
- DELGLOS Jean-Claude, « Encore le prologue des *Lais* de Maire de France », *Le Moyen Âge*, 90 (1984), p. 223-232.
- ESPERANDIEU Émile, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, Impr. Nationale, 1910, t. 3.
- FILLITZ Hermann, « Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen », in *Rhein und Maas : Kunst und Kultur 800-1400*, cat. d'expo., Cologne/Bruxelles, Schnütgen-Museum, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1972-1973.
- GOETTE Hans Rupprecht, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mayence, Philipp von Zabern, 1990.
- HAMANN-MACLEAN Richard, « Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom », *Kölner Domblatt*, 33/35 (1970), p. 43-78.
- HOHMANN Susanne Beatrix, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2000.
- LAUER Rolf, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Cologne, Kölner Dom, 2006.

- Le Regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona*, cat. d'expo., Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1995.
- LEHMANN-BROCKHAUS Otto, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst : England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, München, Prestel, 1956.
- Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, cat. d'expo., Cologne, Schnütgen Museum, 1985.
- PANOFSKY Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1960 (trad. : *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976).
- PETIT Aimé, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1985.
- PRESSOUYRE Léon, « De nouveaux fragments pour le jubé de Chartres », *Archeologia*, 50 (1972), p. 71-74.
- SCHNAASE Carl, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Entstehung und Ausbildung des gothischen Stils (1850-1854)*, Düsseldorf, J. Buddeux, 1872, vol. 5.
- Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, cat d'expo., New York, Metropolitan Museum of Art, 2006.
- STODDARD Brooks W., « An Attribution for a Gothic Head of a King from the Bowdoin College Museum of Art », *Gesta*, 14, 2 (1975), p. 59-62.
- SWARZENSKI Georg, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londres, Faber and Faber, 1967.
- The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, cat. d'expo., New York, Metropolitan Museum of Art, 1970.
- The Year 1200. A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.
- VITALI Samuel, « *Sicut explorator et spoliatorum cupidus* : Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 52 (2002), p. 9-46 et 161-176.
- WIRTH Jean, *La Datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.

**PAROLES ET FAITS EXEMPLAIRES ANTIQUES DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOIS DEMOULINS
DE ROCHEFORT : RÉMINISCENCES ET RÉEMPLOIS DES FIGURES ANTIQUES À L'AUBE DU
RÈGNE DE FRANÇOIS I^{ER}**

À travers l'étude des manuscrits de François Demoulins, cette intervention posera la question de l'actualisation de la figure antique comprise comme autorité et comme modèle. Pour l'étude de notre premier axe, nous avons choisi un exemple emblématique de cette étonnante synthèse que l'on a pu par la suite appeler l'« humanisme chrétien » ; pour l'étude du second, nous évoquerons les figures antiques mises en scène par notre auteur dans plusieurs de ses manuscrits. La question de l'actualisation nous invitera à nous intéresser aux phénomènes de remotivation d'un motif antique, mais également à la figure de la comparaison et à l'image du miroir. La notion de continuité qu'elle implique sera ici étudiée, soit que l'auteur compare le prince à un monarque antique, soit qu'il suggère sa filiation (bien sûr totalement imaginaire) avec un héros antique ou la re-naissance d'un ancien Âge d'or.

Né à Poitiers vers 1470, François Demoulins de Rochefort est le fils cadet de Jean Demoulins de Rochefort, secrétaire du roi et maire de Poitiers, et de Louise Jamin, filleule du roi. Chanoine de la cathédrale Saint-Pierre et de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers, puis abbé commendataire de Saint-Mesmin de Micy-sur-Loire, il entre en 1500 au service de la comtesse d'Angoulême, Louise de Savoie, d'abord en tant que « maistre d'escole » de son fils, le jeune François d'Angoulême (futur François I^{er}), puis en qualité d'« ausmonier et chapelain ». Dans l'entourage constant du roi, François Demoulins demeura toute sa vie un fidèle serviteur de la mère du roi et de sa fille Marguerite, future reine de Navarre et auteure de *L'Heptaméron*.

Nommé Grand aumônier de France en 1519, l'ancien précepteur de François I^{er} fut l'une des personnalités les plus influentes du royaume. Il fréquenta certains des plus célèbres humanistes de l'époque, tels Érasme dont il eut le privilège d'être le correspondant, Guillaume Budé, qu'il introduisit à la cour, ou encore Jacques Lefèvre d'Étaples, dont il prit la défense lors de la querelle des Trois Marie. C'est lui qui, avec Guillaume Petit, sut convaincre le roi d'inviter Érasme en France afin de prendre la direction d'un collège de langues anciennes : le futur Collège de France (le projet, comme nous le savons, n'aboutit pas : Érasme déclina l'invitation). Le roi, qui plaçait en lui toute sa confiance, le chargea également de procéder à la réformation des Hôtels-Dieu, hôpitaux et maladreries du royaume (la mission, là aussi, ne remporta pas un grand succès, le Grand Aumônier se heurtant aux réticences des religieux responsables de ces établissements).

François Demoulins disparaît mystérieusement en 1526, alors que le roi de France, son ancien élève et fidèle protecteur, est retenu prisonnier à Madrid. Certains de ces

contemporains répandent la nouvelle de sa mort, mais rien n'est absolument certain, car de nombreuses rumeurs infondées circulaient à cette époque très troublée par le début de la Réforme. On se demande aujourd'hui s'il n'aurait pas été persécuté pour ses idées par les théologiens de la Sorbonne, tout comme son ami, Jacques Lefèvre d'Étaples, qu'il avait protégé de ses détracteurs, et qui dut se réfugier à Strasbourg, cette même année 1526, avant de quitter la cour pour terminer sa vie à Nérac, sous la protection de Marguerite de Navarre. Si nous acceptons cette hypothèse, alors François Demoulins serait peut-être bien mort en 1534, comme l'affirment par ailleurs certaines sources qui le font abbé commendataire de Saint-Mesmin de Micy jusqu'à cette date¹.

LA PAROLE EXEMPLAIRE : LA FIGURE ANTIQUE COMME *AUCTORITAS*

Le Dialogue sur le jeu (BnF ms. fr. 1863), rédigé en 1505 à Amboise, est un « curieux travail », comme a pu le qualifier René Maulde de La Clavière en 1895². Dans la forêt d'Amboise, un pénitent et son confesseur s'entretiennent. Le premier avoue avoir joué aux jeux de hasard, une activité dont il ne comprend pas la condamnation : Ulysse lui-même, pour se divertir, jouait aux dés pendant la guerre de Troie. Je vous propose de découvrir l'étonnante réponse du confesseur qui, contre toute attente, fait la part belle aux Anciens.

La relecture chrétienne de Pline

Dans un premier temps, le confesseur rappelle au pénitent la situation délicate dans laquelle celui-ci s'est mis : pécheur dans le passé, il avait une première fois exprimé le vœu de s'amender, avant de, finalement, retomber dans le même péché. Afin de prévenir toute récidive, le prudent confesseur lui explique alors que le seul et véritable remède pour l'homme demeure dans la conscience pleine et entière de la fragilité de sa propre existence, comme le rappelle le prêtre, le premier jour du Carême, quand il appose les cendres sur le front du fidèle³. Conscient de son imperfection, le fidèle pouvait ainsi freiner ses passions et éviter le péché, en s'imposant lui-même une discipline stricte. Comme de coutume, pour appuyer son argumentation, le confesseur en vient à convoquer une haute autorité, qui saura emporter l'adhésion totale et entière de son sceptique interlocuteur. Cette autorité, c'est Pline l'Ancien qui, dans le septième chapitre de son *Histoire naturelle*, démontre combien l'homme est une créature misérable car oubliée au profit des animaux, dans la distribution qu'étaient

¹ Cette présentation très succincte de l'auteur s'inspire des travaux de M. Holban (voir bibliographie).

² R. de Maulde de la Clavière, *Louise de Savoie et François I^{er} : trente ans de jeunesse (1485-1515)*, p. 236.

³ Voir François Demoulins, *Dialogue sur le jeu*, f. 2^r-4^v.

chargés de faire équitablement les deux frères, conformément au mythe des origines raconté par Platon dans son *Protagoras*⁴. L'autorité a bien sûr de quoi surprendre.

Certes, l'idée que le monde est une « vallée de larmes » et que l'Homme, voué à la mort, est la plus misérable des créatures – un leitmotiv de la littérature occidentale depuis les Pères du désert jusqu'aux Puritains anglo-saxons –, plonge assurément ses racines dans la Bible, mais également dans la civilisation gréco-romaine. Mais était-ce là l'autorité la mieux venue ? En réinjectant une matière théologique, axée sur la faute et le péché, dans un thème antique, notre auteur s'approprie ici un texte, qui n'est, en l'occurrence, pas une référence topique (on aurait plutôt attendu une référence à *L'Ecclésiaste*, au *Livre de Job* ou encore au *Psaume* 84, 7), pour lui donner une toute autre portée : rappelons que le chapitre de Pline sur la misère de l'Homme, qui prend place auprès de remarques mi-scientifiques mi-fabuleuses comme les singularités du flux menstruel (VII, 13) ou les enfantements monstrueux (VII, 6), répondait plutôt, si l'on peut dire, à un projet « scientifique », celui de créer une vaste encyclopédie des savoirs humains.

Mais là ne s'arrête pas la récupération chrétienne. Le confesseur explique que, malgré sa misère, l'Homme est la créature en vue de laquelle toute autre créature a été engendrée⁵ et que le don de la raison le rend supérieur aux bêtes. Revers de la médaille, cet argument « classique » des Pères de l'Église pour expliquer la place privilégiée de l'Homme dans la Création, est alors étayé par une citation non moins étonnante (quoique parfaitement adaptée), cette fois tirée de *La Conjuration de Catilina* de Salluste⁶.

⁴ François Demoulins, *Dialogue sur le jeu*, f. 4^v : « [ils] ont cuyr, saye, poil, plumes, escailles et toysons pour se couvrir. Les arbres ont le tronc et par dessus aucunes foiz deux, aucunes foiz troys escorces pour se deffendre du chault et du froit. » (voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, p. 36-37) ; f. 4^v : « Premièrement l'homme des sa nativite est produit tout nu et sur la nue terre. » (voir Pline l'Ancien, *ibid.*, VII, p. 36) ; f. 4^v : « Les autres bestes ont contre toutes infirmitiez provision naturelle et sentent leur nature par graces infinies. Les unes ont legierete de pieds, les aultres force. Les poissons scavent nouer et les oyseaulx voler. » (voir Pline l'Ancien, *ibid.*, VII, p.37-38) ; f. 4^v : « Toutes creatures irraisonnables naissent en liberte. Et nous demourons au becs lyez, garrotez et empeschez de tous noz membres. Nous commancons nostre vie par torment en gemissant seulement pour une cause, c'est que nous sommes hommes. [...] Le plus beau privilege que nous donne nature au commencement c'est quelle nous fait aller a quatre piedz comme les jumens. Quant esse que l'homme commence a cheminer ? Quant a il voix parfaite et dens assez fortes pour mascher et langue pour parler ? Ce n'est inye des sa premiere naissance ains a l'oposite a signes singuliers d'imbecilite imparfaite. » (voir Pline l'Ancien, *ibid.*, VII, p. 37) ; f. 4^v : « Tant de maladies et contre icelles tant de medicines excogitees. Et nostre foible sante vaincue par nouvelles inventions. » (voir Pline l'Ancien, *ibid.*, VII, p. 37) ; f. 4^v : « Mais l'homme seul ne peult riens scavoit sans doctrine, pas apeine aller boire, ne manger. Il n'a pover ne scavoit naturel que de pleurer. Tant y a de miserres en nostre pouvre humanite que plusieurs philosophes ont este d'advise qu'il estoit tresbon ne naistre point, ou bien mourir incontinent. » (voir Pline l'Ancien, *ibid.*, VII, p. 38) ; f. 5^r : « Il n'est point de vie si fragile que la nostre » (voir Pline l'Ancien *ibid.*, VII, p. 38).

⁵ François Demoulins, *op. cit.*, f. 4^r : « Pour esgart plus manifeste de nostre imperfection, disons avec Pline, au premier chapitre de son *Histoire naturelle* : comme il soit ainsi que l'humain courage ne puisse executer, mener a effect, ne parfaire toutes choses, le commencement sera par droit baille a l'homme pour raison duquel nature a toute autre creature engendree par grant et grief loyer. Tant qu'on ne pourroit bonnement extimer si elle est plus juste mere ou plus triste meratre. » (voir Pline l'Ancien, *op. cit.*, VII, p. 36).

⁶ François Demoulins, *op. cit.*, f. 5^v : « Retien ce que dit Saluste : toute nostre force est situee en courage et ou corps. Combien que nous usons plus de la puissance du courage que du service du corps. L'ung est commun avec les dieux et

Un examen de conscience inspiré de Socrate et du Pseudo-Virgile

Passons quelques feuillets pour en venir cette fois aux conseils donnés par le confesseur au pénitent sur la manière de bien procéder à son examen de conscience. Dans les années 1500, la production de sommes de casuistique, qui permettaient au chrétien d'analyser sa conduite, d'examiner et de former sa conscience morale, connut un véritable essor. Pierre Michaud-Quantin n'hésite pas à parler, pour caractériser cette période fort prolifique, d'« âge d'or de la casuistique médiévale »⁷. Cependant, dans *Le Dialogue sur le jeu*, qui nous intéresse ici, c'est à partir du « Connais-toi toi-même » socratique et de la pièce poétique du Pseudo-Virgile intitulée *Vir bonus* que le sujet de l'examen de conscience est abordé.

Selon le confesseur, toujours désireux de donner les Anciens en exemple, parvenir au degré de sagesse propre à mener une vie de bien nécessite de connaître et de se conformer aux trois maximes inscrites en lettres d'or sur le fronton du temple de Delphes et notamment à la première d'entre elles, le « Connais-toi toi-même » que Juvénal (*Satires*, XI, v. 27) disait descendue des cieux⁸. Cette maxime grecque a été très tôt récupérée par la réflexion moralisante chrétienne sur la vertu de Prudence⁹, et c'est bien sûr à cette dernière, à laquelle notre texte accorde d'ailleurs une place importante¹⁰, que François Demoulins fait ici référence.

Cependant, pour le confesseur, ce n'est pas encore suffisant. Pour lui, la véritable sagesse consiste non seulement dans la prise de conscience de l'imperfection humaine mais, surtout, dans la capacité à la surmonter. Le véritable sage est juge de lui-même : il s'examine, pèse chacune de ses actions, et sait se corriger. Il a pleinement conscience d'être voué au péché ; cependant il pallie ce défaut par un examen rigoureux qu'il impose quotidiennement à sa conscience.

Chose étonnante, le texte que le confesseur conseille au pénitent comme un petit guide pour procéder à son examen de conscience quotidien n'est pas, comme on s'y attendrait, un manuel de confession connu de l'époque, mais une petite pièce poétique intitulée *Vir bonus* (ou, dans certaines éditions, *De viro bono*), écrite selon lui par « le prince des poètes »¹¹,

l'autre avec les bestes brutes. Pource me semble que si tu veulx avoir gloire tu lauras plustost par engin industrieux que par corporelle force. » (voir Salluste, *Conjuration de Catilina*, chap. 1, p. 1).

⁷ P. Michaud-Quantin, *Sommes de casuistique et manuels de confession au Moyen Âge (xii^e-xvi^e siècles)*, p. 98.

⁸ François Demoulins, *Dialogue sur le jeu*, f. 5^v : « La première partie de l'entendement plain d'industrie pour retourner a nostre premier propos est observer les troys dictz notables de Chilo qui en lettres d'or furent escrips ou temple de Delphes. Le premier est celuy que Juvenal dit estre descendu du ciel et s'appelle en grec *gnoti seauto*, en latin *nosce te ipsum*, en françoys *congnoys toymesmes* ».

⁹ Érasme lui consacre également un *Adage* (1, 6, 95).

¹⁰ Le peintre a représenté la cour de Dame Prudence au f. 2^v.

¹¹ François Demoulins, *op. cit.*, f. 4^r.

Virgile. Les questions abordées suivent parfaitement l'ordre du *Vir bonus*, dont elles ne sont souvent qu'une simple traduction. Tantôt le texte de Demoulin est plus étoffé, tantôt il délaisse certaines des questions abordées par le poème, pour en ajouter d'autres, qu'il puise dans un répertoire différent, celui des sommes de casuistique¹². Une fois de plus, François Demoulin part donc d'un contenu profane, sur lequel il brode à l'envi, pour édifier une leçon morale, dans la grande tradition conciliante de l'Humanisme chrétien de l'époque.

Définition des péchés capitaux « d'après » Salluste et le Pseudo-Virgile

Dans la suite de notre texte, le confesseur en vient à expliquer au pénitent pourquoi le jeu est une activité vicieuse. Fortement inspiré des manuels de confession, surtout quand il fait la liste des vices liés au jeu et au sommet desquels il place les deux péchés capitaux de l'avarice et de la colère, le discours du confesseur emprunte cependant l'essentiel de son argumentation aux auteurs antiques, ces détenteurs de la sagesse originelle auxquels notre auteur prête le mérite d'avoir, les premiers, formulé une critique des jeux de hasard : *La Conjuration de Catilina* de Salluste, qui dénonce l'avarice¹³, mais ne fait aucune allusion au jeu, et le *De ludo* du Pseudo-Virgile, qui évoque l'inférieure triade des Furies (Alecto, Mégère et Tisiphone), à laquelle le poète satirique ajoute une quatrième, *Ira*¹⁴.

LES FAITS EXEMPLAIRES : LA FIGURE ANTIQUE COMME MODÈLE À IMITER

Dans le prologue de son *Institution morale de Cyrus* (BnF ms. fr. 1383), une traduction libre en français du premier livre de *La Cyropédie* de Xénophon à partir de la traduction latine de Francesco Filelfo, François Demoulin explique au dauphin de France, à qui il dédie son manuscrit, que ses contemporains n'ont rien inventé et que tout ce que font les princes leur vient des Anciens, qui sont par conséquent des modèles à imiter¹⁵.

¹² Voir la concordance des deux textes en annexe.

¹³ François Demoulin, *Dialogue sur le jeu*, f. 10^r : « Comme dit Saluste, avarice est matiere et occasion de tous maulx, car elle a subverti foy et promesse et si a annehile toutes bonnes sciences et en recompance elle a enseigne orgueil, crudelite, negligence de dieu et si a fait toutes choses venales. » (voir Salluste, *Conjuration de Catilina*, chap. 10, p. 9) ; f. 10^r : « Avarice a une estude de pecune que james homme saige ne convoita. » (voir Salluste, *ibid.*, chap. 11, p. 10) ; f. 10^r : « Elle seulle peut effeminer et anyentyr le cueur et le courage virille par le mauveys venyn de convoytise. » (voir Salluste, *ibid.*, chap. 11, p. 10).

¹⁴ François Demoulin, *op. cit.*, f. 10^r : « Et pour venir au propos de ire, Virgille dyt que au commencement ny avoit que troys tempestes ou furies infernales. Savoir est Alecto, Megere et Tysiphone, filles de la nuyt et de Acheron. Maintenant, les joueurs de flutz ont trouve la quatriesme furie, c'est Ire. » (voir *Vergiliana opuscula*, f. 57^v : « Initio furiis ego sum tribus addita quarta »).

¹⁵ François Demoulin, *Institution morale de Cyrus*, f. 1^v-2^r : « Car en leurs faiz, ilz ont garde si grande prouidence qu'il n'est possible de plus. Et tout ce que nous faisons aujourduy vient et procede de la doctrine des trespassez, tant en fait de chasse que en autres occupacions mondaines, mesmement en l'exercice de la guerre. Car s'il vous vient a plaisir vous pourrez veoir cy apres comment, par imitation des tres nobles et vertueux deffuncts, les princes et capitaines de

Offrir à François d'Angoulême le récit des exploits de Cyrus, une leçon de morale autant qu'une leçon d'histoire, comme le rappelle le titre de sa traduction – *Institucion morale de Cirus* (l'épithète est absente du titre grec, comme du titre latin de Filelfo) –, c'était lui proposer un miroir du prince, un modèle de vertu à imiter, pour qu'un jour il en vienne non seulement à égaler son modèle, mais encore à le dépasser. Objectif ambitieux que celui du royal précepteur qui affirme à la fin de son prologue que son élève sera un jour si grand que le récit de ses exploits sera plus long que ne l'a été le récit des exploits de Cyrus par Xénophon¹⁶.

L'éducation de François I^{er} par Demoulins : vers un Hercule chrétien

Dans *Le Dialogue sur le jeu*, un autre héros antique auquel il n'est pas fait allusion dans le texte, mais que l'on trouve dans l'une des miniatures du manuscrit¹⁷, peut se comprendre comme la véritable synthèse du programme pédagogique mis en place par Demoulins. Dans l'arrière-plan de cette scène de dédicace mythologique¹⁸ se dresse une montagne escarpée, au sommet de laquelle figure Hercule terrassant le lion de Némée. Il est intéressant de noter qu'il ne s'agit pas ici de n'importe quel travail : c'est le premier, et l'un des plus connus, qui lui fut confié par Eurysthée.

Marc-René Jung a bien présenté, dans son ouvrage sur Hercule, l'importance de ce personnage au Moyen Âge et à la Renaissance, ainsi que les différentes lectures allégoriques dont ses travaux furent l'objet. Nous ne rappellerons pas ici toutes ces interprétations. Notons seulement que les livres d'emblèmes et la poésie encomiastique, surtout, ont fait revivre, à la Renaissance, une dimension éminemment morale du personnage ; les monstres vaincus par le demi-dieu sont interprétés comme autant de vices ou de péchés terrassés par la Vertu¹⁹. On

notre temps se doivent prudemment gouverner pour obtenir victoire. Et davantage, vous adviserez par maniere de deduit les meurs et condicions que les jeunes seigneurs doivent avoir. Et en ayant ceste consideracion, vous mesurerez esgallement en vostre esperit si en vous y a point quelque petite faulte excedante les limites de ceste louable exemplarite ». Voir également *Le Dialogue sur le jeu* dans lequel François Demoulins, qui condamne violemment les jeux de hasard jugés immoraux, voit d'un tout autre œil le jeu de paume, une activité honnête, selon lui, pratiquée depuis l'Antiquité par les sages, dont plusieurs empereurs comme, par exemple, Marc Aurèle. François Demoulins, *ibid.*, f. 10^f : « Le jeu de paulme n'est point deffendu. Et plusieurs sages y ont joue comme Quintus Mutius Scevola, Marcus Aurelius Anthonius, et dive Auguste apres la bataille civile s'y delecta ».

¹⁶ François Demoulins, *Institucion morale de Cirus*, f. 2^r : « Et plus redigeray par escript de voz faiz magnanimmez que n'a fait Zenophon de ceux de Cirus en la livre subsenquente ».

¹⁷ Voir François Demoulins, *Dialogue sur le jeu*, f. 14^f.

¹⁸ François Demoulins offre son manuscrit à l'une des trois Grâces, Louise de Savoie – Euphrosyne, qui lui rend son petit don au centuple.

¹⁹ Voir par exemple le résumé moralisé de la scène du premier exploit d'Hercule dans le mélodrame *L'Histoire de Herculès* (1500), cité par M.-R. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*, p. 33. L'Hercule chrétien terrassant les vices connut surtout un succès important dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Voir, par exemple, P. Valeriano, *Les Hieroglyphiques*, « Les trois Vertus d'Hercule », chap. 12, p. 722.

comprend dès lors la portée d'une telle allégorie dans le cadre de la leçon morale donnée par Demoulins dans son *Dialogue sur le jeu*.

Dans cette perspective, la présence de la montagne haute, abrupte et rocheuse, qui rappelle la pénible ascension de la Vertu dans la fable non moins connue à la Renaissance de l'Hercule à la croisée des chemins²⁰, trouve ici tout son sens. La figure d'un Hercule moralisé, optant pour le chemin de la Vertu et dominant ses passions, devient et le double de François d'Angoulême. Parvenir à dominer ses passions nécessite cependant un long travail sur soi (d'où le sommet quasiment inaccessible de la montagne) qui semble difficile à effectuer seul, sans l'aide d'un instituteur. Évidemment, Demoulins n'est pas loin : cette mise en scène est là pour rappeler qu'il est prêt à guider son royal élève. Cette montagne, cette « roche forte », est précisément l'image parlante de son nom : François Demoulins de Rochefort, souvent appelé simplement Rochefort, ou en latin, *Rupeforti*²¹.

Un thème lié à la Fortitude : les Celtes et la conquête de l'Italie

Le personnage d'Hercule et l'image de la « roche forte » nous permettent d'aborder ici un autre manuscrit de Demoulins consacré à la « Fortitudo », la vertu cardinale de la Force, à laquelle le roi François a été assimilé tout au long de son règne. Il s'agit du manuscrit intitulé *Le Fort Chandio* (BnF ms. fr. 1194). Ce texte, rédigé par le précepteur de François d'Angoulême vers 1512, en pleine campagne milanaise, met en scène deux personnages : Rochefort, le double de l'auteur, dont le nom rappelle bien sûr le thème de l'ouvrage, et Louis de Chandio, l'un des capitaines de Louis XII, présenté par l'auteur comme l'incarnation de la Force. Quand il le rencontre, Rochefort le prend dans un premier temps pour Hercule, tant la stature²² de ce digne descendant des Celtes est impressionnante²³.

²⁰ La fable de Prodicos trouve son origine chez Xénophon (voir *Memorabilia*, II, i, 21). Cependant, c'est seulement chez Hésiode, et non chez Xénophon, qui n'évoque que la longueur et la difficulté du chemin, que l'on devine que le lieu de la Vertu est situé au sommet d'une montagne (voir *Les Travaux et les jours*, vers 287 et suiv.). L'iconographie s'inspirera abondamment de ce motif, représentant la Vertu au sommet d'une montagne que l'on rejoint par un chemin escarpé, et celui de la Vertu dans une plaine isolée (voir E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, chap. 2-3).

²¹ Le jeu de mots est facile et dans son *Triomphe de Prudence*, Jean Thenaud, faisant allusion à Rochefort, écrit : « Jouxte moy estoit ung moult bel et plaisant adolescent, fort comme roche, auquel estoit promise la moderation scolastique du dictateur du futur des dictateurs ». Au cas où l'image ne serait pas « claire comme eau de roche », Thenaud précise en marge qu'il s'agit de « Monsr de Rochefort, abbé de Saint-Mesmin, pedagogue du roy nostre sire » (*Le Triomphe des vertuz*, p. 41).

²² Voir François Demoulins, *Le Fort Chandio*, f. 2^v.

²³ François Demoulins, *ibid.*, f. 15^v-16^f : « Maiz en reprenant noz premiers termez, je croy sans difficulte que les bons capitainez que j'ay nommez, savoyr est Bellovesus, Brennus et Leonorius, estoient de la Gaule celtique, comme Loys de Chandio. Lequel je puy conjecturer estre d'iceulx extraict et descendu, car il n'auroit tant de prestance de forme ne tant de force corporelle et spirituelle accompagnee de bonne grace ».

Précédé par un prologue bucolique et printanier, la vénérable figure de Vertumnus, figure tutélaire du changement est, au cœur d'un décor évoquant le *locus amœnus* de l'Âge d'or, identifié au règne du futur monarque²⁴. Le dialogue est prétexte à un développement sur les Celtes, dont le mérite est, selon Demoulins, d'être allés en Italie, d'avoir soumis Rome et réédifié Milan. Avec quelques erreurs de datation, Rochefort raconte alors la migration des Celtes, la traversée des Alpes et la fondation de Milan par Bellovesus, la prise et le sac de Rome sous la conduite de Brennus, l'invasion de la Slavonie, de la Hongrie, de la Macédoine et de la Grèce par une partie des Celtes et l'invasion de l'Asie mineure par une autre, dirigée par Léonnorius, la victoire de Brennus sur Ptolémée, roi de Macédoine et le pillage du temple de Delphes²⁵. Ici, ni récit allégorique, ni métaphore, ni comparaison, mais une allusion évidente, quoique implicite, à l'actualité. Ce récit historique, qui prouve la supériorité des Celtes sur les Romains, ne démontre-t-il pas par là même l'antériorité culturelle des Français, héritiers des Celtes, sur leurs ennemis ? C'est souvent à la lumière du passé que le présent s'éclaire. Pour Demoulins, qui cherchait une justification aux expéditions françaises dans le Milanais, c'est assez évident.

César et François : semblables comme deux gouttes d'eau

Pour conclure notre propos, je voudrais évoquer un événement qui offrit de nouveau l'occasion à Demoulins de faire un parallèle entre Antiquité et actualité. À la mort de Maximilien I^{er}, en 1519, nombre d'auteurs s'efforcèrent de justifier les prétentions du roi de France à la couronne impériale. En collaboration avec Godefroy le Batave et Jean Clouet, son ancien précepteur fut pour sa part à l'origine d'un chantier considérable, parfaitement original : une adaptation des *Commentaires de la guerre des Gaules* de César, mise en scène sous la forme d'un dialogue entre Jules César et le roi de France²⁶.

On ne pouvait pas rendre plus actuelle la figure de ce Preux antique, que François I^{er} rencontre à trois reprises dans les forêts de Saint-Germain-en-Laye, de la Bièvre et de Fontainebleau pour converser, à l'ombre des arbres, en présence de Diana et d'Aurora. La conversation porte sur l'empire. C'est François qui pose les questions. Celles-ci témoignent tantôt de sa curiosité et de son intérêt, tantôt de son inquiétude : « Quelles condicions sont

²⁴ Voir François Demoulins, *Le Fort Chandio*, f. 1^v-2^r.

²⁵ Voir François Demoulins, *ibid.*, f. 11^r-12^v. François Demoulins a lu ce récit chez Plutarque (*Vie de Camille*, 15, 1-2, pour la migration des Gaulois ; 18, 4-9 et 20, 1 pour la prise de Rome) et chez Tite-Live (*Histoire romaine*, livre V, chap. 33 et suiv.).

²⁶ *Les Commentaires sur la guerre gallique* contiennent trois volumes, pas moins de 236 feuillets de vélin et 79 illustrations (Chantilly, Musée Condé, ms. 764 (vol. 1) ; Paris, BnF ms. fr. 13429 (vol. 2) ; London, British Library, ms. Harley 6205 (vol. 3)).

requisiez a ung bon empereur ? » (f. 6^r), « Est ce grande felicite a ung homme d'estre empereur ? » (f. 6^v), « N'est ce donc evidente verite qu'imperer est dangereuse choze ? » (f. 8^v), « Les Allemans ont il faict grand nombre d'empereurs ? » (f. 14^v). César, lui, se contente de répondre : « En cuydant faire des empereurs il ont faict des preteurs & de petis gouverneurs de provincez » (f. 15^r). Et d'ajouter : « Des guerrez esquellez les Empereurs d'Almaigne ont este maindre que les roys de France, je n'an foiz mention car les chroniques en sont plaines » (f. 17^r).

Voilà le monarque rassuré. Si le portrait de ses capitaines, les fameux Preux de Marignan, remplace dans le manuscrit, le portrait de certains des plus grands généraux de César (Lucius Arunculeius Cotta figure par exemple sous les traits d'Anne de Montmorency²⁷), le héros de Marignan, qui défit les Suisses comme César défit, avant lui, les Helvètes²⁸, est bien le digne héritier de l'empire. Demoulins est formel : « Deux gouttes d'eau ne sauraient être plus semblables »²⁹.

Autorités, exemples, ancêtres prestigieux glorifiant l'histoire nationale ou encore préfigurateurs de la pensée chrétienne, les figures antiques, qu'elles soient mythologiques ou historiques, celtes ou romaines, constituent, dans notre œuvre, le miroir du présent.

Charlotte BONNET
Doctorante
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

²⁷ Voir François Demoulins, *Commentaires sur la guerre gallique*, vol. 2, f. 52^r.

²⁸ Le manuscrit (sans titre) appelé par la critique « Ut rosa de spinis » (BnF ms. fr. 2364) faisait lui aussi déjà ce parallèle entre César et François (il est daté du 16 juillet 1515).

²⁹ Cité par A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire*, p. 103.

ANNEXE

CORRESPONDANCE ENTRE *LE DIALOGUE SUR LE JEU ET LE DE VIRO BONO*

<i>Dialogue sur le jeu, f. 6^v-7^r</i>	<i>De viro bono, f. 15^v</i>
<p>« Apres que tu auras <i>fait inquisition</i> (a)³⁰ de ton imperfection <i>jusques a l'ongle</i> (b) il convient en ensuivant tousjours la doctrine de Virgille, <i>que tu consideres combien le jour est long soubz le signe de Cancre et combien la nuyt se extend sous la conversion tropicque et retrograde du Capricorne</i> (c). Et tant de nuyt que de jour, garde toi de innanitez ou vanitez exteriores et que nul angle ne se perturbe : c'est adyre qu'il n'y aye ellevation en toy trop emminente. Ne vaque point hors de la direction de la droite partie, <i>et jamaiz ne te mectz ou lit pour dormir que tu n'ayes reputte et recouru tous les actes et operations de toute la journee</i> (d). Pance en toymesme "Ou suys je alle aujourduy ?" (e), "Quay je fait et a quelle heure ?" (f), "Ay je rien oblie (g) par paresse ?", "Ay je point eu de deshonneur a me trouver a ung banquet ou je me suys monstre joyeux en riant et faisant chere joyeuse avecquez mes amys ?". Non, car ce a este en temps et lieu et avecques personnes honnestres. "Ay je mal fait de dire a ung tel quil ne parlast point vilainement ou qui ne renyast point dieu ?" Non, car je n'y scauroys avoir honte, veu que la raison le vieult et nostre loy nous le commande. Outre plus j'ay en cejourduy deux opinions et apres y avoir longuement pance j'ay prins la pire et l'ay mise a execution pansant bien faire. Et si j'eusse sceu le contraire, pour riens au monde ne me fust avenu. "Ay je mal fait ?" Non, car pour soustenir ceste opinion on pourroit dire probablement que celluy</p>	<p>« Vir bonus et sapiens, / Qualem vix reperit ullum / Milibus e cunctis hominum consultus Apollo, / <i>Iudex</i> (a) ipse sui totum se explorat <i>ad unguem</i> (b) / Quid proceres vanique levis quid opinio vulgi / Securus, mundi instar habens, teres atque rotundus, / Externae ne quid labis per leviasidat. / <i>Ille diem, quam longus erit sub sidere Cancrici</i> / <i>Quantaque nox tropico se porrigit in Capricorno</i> (c), / Cogitat et iusto trutiniae se examine pendit, / Ne quid hiet, ne quid protuberet, angulus aequis / Partibus ut coecat, nil ut deliret amussis ; / Sit solidum quodcumque subest, nec inania subter / Indicet admotus digitis pellentibus ictus ; / <i>Non prius in dulcem declinans lumina somnum, / Omnia quam longi reputaverit acta diei</i> (d). / "<i>Qua praetergressus</i> (e), <i>quid gestum in tempore</i> (f), quid non ? / Cur isti facto decus afuit aut ratio illi ? / <i>Quid mihi praeteritum ?</i> (g) cur haec sententia sedit, / Quam melius mutare fuit ? miseratus egentem / Cur aliquem fracta persensi mente dolorem ? / Quid volui quod nolle bonum foret ? <i>utile honesto / Cur malus antetuli ?</i> (h) num dicto aut denique voltu / Perstrictus quisquam ? <i>cur me natura magis quam / Disciplina trahit ?</i> (i)" / <i>Sic dicta et facta per omnia / Ingrediens ortoque a vespere cuncta revo'vens / Offensus pravis dat palmam et praemia rectis</i> (k). ».</p>

³⁰ C'est nous qui soulignons. Les lettres entre parenthèses indiquent la correspondance entre les deux textes.

qui est bon et sage ne peut pechez car s'il est bon, il vouldra tousjours bien faire. S'il est sage, il entendra et scaura ce qui doit estre fait. Parce moyen, il ne pourra faillir. Il est vray, mais en ceste mortalite, nous ne povons tout savoir, ains il est impossible que nous ne errons aucunesfoiz. Ce neantmoins, au scavant et au voulant, james ne deffault vertuz. Car non l'effect ains l'affection est de dieu regarder. A ceste occasion, a science et volunte, on ne doit adjouster puissance car la ou deffault puissance, vertus n'en est diminuee. *En apres tu adviseras si par malice tu as prefere celle journee utilite a honnestete (h), et si nature ta attrait plus que discipline (i), et si tu as point lesse la vertuz de force en te monstrant de dyt ou de contenance pusilanime. Ainsi, en remirant tes ditz et tes faiz de toutes pars, et revolvant tes gestes et ceulx d'aultruy depuys le commencement jusques a la fin comme juste juge, tu donneras offense aux mauveys et, aux bons, la palme en signe de loyer victorieux (k). ».*

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS

FRANÇOIS DEMOULINS, « Dialogue sur le jeu » (BnF ms. fr. 1863), Amboise, 1505.

- *Institucion morale de Cirus* (BnF ms. fr. 1383), s. l., s. d. (ca. 1508).
- *Le Fort Chandio* (BnF ms. fr. 1194), s. l., s. d. (ca. 1512).
- « Ut rosa de spinis » (BnF ms. fr. 2364), Amboise, 1515.
- *Commentaires sur la guerre gallique* (Chantilly, Musée Condé, ms. 764 ; Paris, BnF ms. fr. 13429 ; London, British Library, ms. Harley 6205), s. l., 1519-1520.

TEXTES

HESIODE, *Les Travaux et les jours*, éd. et trad Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, éd. et trad Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

SALLUSTE, *Conjuration de Catilina*, éd. B. Ornstein et trad. J. Roman, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

VALERIANO Pierio, *Les Hieroglyphiques de Ian-Pierre Valerian [...] avtrement, commentaires des lettres et figvres sacrées, des Ægyptiens & autres nations. Oeuure reduicte en cinquante huict liures, ausquels sont adjoincts deux autres de Coelivs Cvrio, touchant ce qui est signifié par les diuverses essigies, et pourtraicts des dieux, et des hommes. Novvellement donnez avx François, par I. de Montlyart*, Lyon, Paul Frellon, 1615.

VIRGILE, *Vergiliana opuscula [ab Jodoco Badio Ascensio et Domitio Calderino] familiariter exposita in hoc volumine hoc ordine contenta : Culex... Dirę... Aethna... Cyris... Moretum... Hortulus... Elegia de obitu Mecoenatis... Epigrammata : Vir bonus... de Ludo...*, Parrhisiis, s. n., 1501.

- *Publii Virgilii Maronis Opera cum quinque vulgatis commentariis [Servii Mauri Honorati, Aelii Donati, Christofori Landini, Antonii Mancinelli et Domicii Calderini] expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis exactissimeque revisis atque elimatis. – À la fin : Impressum regia in civitate Argentensi, ordinatione, elimatione ac relectione Sebastiani Brant operaque et impensa... Johannis Grieninger, anno incarnationis Christi millesimo quingentesimo secundo, quinta kalendas septembres die. – Précédé de l'épître de C. Landini*, Argentinae, [s. n.], 1502.

ÉTUDES

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraire ?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007.

HOLBAN Marie, « Autour du livre d'heures de Marguerite de Valois », in *In memoriam Vasile Pârvan*, Bucarest, Institut d'Archéologie, 1934.

- « François du Moulins de Rochefort et la querelle de la Madeleine », *Humanisme et Renaissance*, 2 (1935), p. 26-43, 147-171.
- « Quelques remarques critiques sur François de Moulins », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 52 (1990), p. 23-26.
- *Un Témoignage inconnu sur le rayonnement érasmien dans l'entourage immédiat de François I^{er}, présenté au X^e Congrès des sciences historiques – Rome – 1955*, Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Populaire Roumaine, 1955.

JUNG Marc-René, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle : de l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.

LECOQ Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

MAULDE LA CLAVIERE René (de), *Louise de Savoie et François I^{er} : trente ans de jeunesse (1485-1515)*, Paris, Perrin, 1895.

MICHAUD-QUANTIN Pierre, *Sommes de casuistique et manuels de confession au Moyen Âge (XII^e-XVI^e siècles)*, Lille, Librairie Giard, 1962.

PANOFSKY Erwin, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, trad. Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

SOCRATE À LA RENAISSANCE (JUSQU'À LA FRONDE)

Socrate, au tournant du Moyen Âge à la Renaissance, devient l'emblème d'une nouvelle pensée critique, ancrée dans le sujet pensant moderne. L'humanisme joue du paradoxe entre laideur extérieure et grandeur morale grâce à l'image du Silène d'abord, qu'il abandonne par la suite en faveur d'une position ironique. Cette attitude lui permet de mieux interroger la subjectivité avec Montaigne ou la christianisation du philosophe grec avec Guez de Balzac.

La réinvention du personnage de Socrate, à la Renaissance, est plus qu'un retour humaniste aux sources, à l'*archivium* antique, c'est un ressourcement pour la modernité. Socrate, pour Érasme d'abord, comme pour Rabelais, Montaigne, Béroalde de Verville et Guez de Balzac ensuite, représente l'incarnation de l'esprit critique. Le philosophe athénien préfère, en effet, à tout dogmatisme, la liberté de jugement dans la connaissance de soi. Ce maître à penser non dogmatique, ce « sage » ouvre ainsi l'ère de l'indépendance du sujet pensant¹, souvent en opposition avec son temps et ceci de manière variée déjà à la Renaissance².

Pour Érasme d'abord, Socrate signifie l'avènement de la philosophie, comme si celle de son temps ne méritait pas ce nom. Dans sa postface aux *Colloques familiers*, il affirme, en effet : « Socrate a fait descendre la philosophie du ciel et lui a appris à marcher sur terre »³. La critique implicite vise la scolastique, une métaphysique enseignée dans les universités au Moyen Âge qui vise à concilier Aristote et la théologie chrétienne, la raison et la foi⁴. Sa méthode repose sur la logique et sur les autorités, de telle sorte que les pratiques intellectuelles d'alors se figent en un dogmatisme dont témoignent les disputes théologiques, décriées aussi pour leur acrimonie⁵. Érasme, au contraire, prône une philosophie du Christ universelle, qui s'harmonise aisément avec les préoccupations morales socratiques⁶. Ce déplacement majeur des études de la métaphysique à la morale ouvre des perspectives nouvelles sur le monde et sur l'homme, et donne les moyens d'une critique à la fois politique, ecclésiastique et surtout morale, telle que la fait bien entendre la déclamation de la Folie⁷ ou le commentaire des *Silènes d'Alcibiade* (*Adage* 2201), dans lequel la deuxième occurrence de Socrate apparaît, sous la plume d'Érasme.

¹ Il s'agit du « moi » que Descartes définit par son axiome : « Je pense donc je suis », dans son *Discours de la méthode*.

² Il n'existe pas de synthèse à ce sujet pour le XVI^e siècle ; en revanche, toutes les études d'auteurs comportent des études spécifiques, telles que l'article « Socrate » dans *Érasme*, « Dictionnaire », p. ccxxii-ccxxiv.

³ Érasme, *Colloques*, vol. II, p. 405.

⁴ Voir Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge*.

⁵ Voir Vivès, *De causis corruptarum artium*.

⁶ Voir « Philosophia Christi », dans *Érasme*, « Dictionnaire », p. cxiii suiv.

⁷ Érasme, *Éloge de la folie*, p. 3-100.

La réappropriation humaniste de la célèbre louange de Socrate qu'Alcibiade prononce au cours du *Banquet* platonicien (215 ab) n'est pas moins fameuse par la manière et par le ton d'Érasme. D'abord, ce dernier la cristallise en une allégorie recouvrant un système d'oppositions qui met en question l'humain, aussi exemplaire soit-il, qu'il développe avec verve dans le commentaire. Ensuite, il adopte le ton d'une liberté dionysiaque à la manière du *Banquet*, aussi nouvelle et débridée que la déclamation de Folie, et riche des promesses de l'humanisme⁸.

Pour mieux saisir la réécriture érasmienne, il s'agit de comparer le texte d'origine à celui de Rotterdamois. Voici les termes d'Alcibiade :

Un homme comme celui-ci, aussi déroutant par sa personne que par ses paroles, on aurait beau chercher, on ne trouverait personne d'approchant, ni parmi les Anciens, ni parmi les contemporains ; à moins alors qu'on ne cherche son image dans ceux que j'ai déjà dits, non pas un homme, mais les silènes et les satyres : on peut leur comparer sa personne et ses paroles. Car je dois dire encore une chose que j'ai oubliée au début : ses discours aussi ressemblent aux silènes, quand on les ouvre.

Oui, si l'on voulait écouter les discours de Socrate, ils paraîtraient tout à fait risibles au premier abord : les mots et les phrases qui les enveloppent, il y aurait de quoi les comparer à la peau d'un insolent satyre : il parle ânes bâtés, forgerons, cordonniers, corroyeurs, et il a l'air de dire toujours la même chose avec les mêmes mots ; de sorte qu'il n'y a ignorant ni imbécile qui ne se moque de ses discours. Mais à supposer qu'on les voie ouverts et qu'on y entre, on les trouvera d'abord pleins de sens au-dedans, et seuls à l'être ; ensuite, on ne peut plus divins, ni plus remplis de figures de vertu ; enfin tendant au maximum, ou pour mieux dire à l'ensemble de ce qu'il faut avoir en vue quand on veut devenir honnête homme [...] ⁹.

Érasme s'en écarte peu, dans un souci bien humaniste de retrouver l'exactitude, l'intégrité de la parole de l'autre. Il accentue cependant les traits burlesques du portrait pour mieux en dégager la grandeur d'âme. Il imite ainsi le mouvement d'opposition original, (marqué par « Et pourtant ») et prolonge la louange au-delà de l'idéal de l'honnête homme platonicien, jusqu'à la constance et à la mort héroïque de Socrate :

[...] Quant à l'Alcibiade du *Banquet* de Platon, au moment où il prend la parole pour faire l'éloge de Socrate, il établit une comparaison entre lui et ces Silènes, parce qu'il est très différent aux yeux d'un proche observateur de ce que semblent révéler son apparence extérieure et ses traits les plus superficiels. Quiconque l'aurait estimé, comme on dit, par son écorce faciale, ne l'aurait pas acheté un sou. Il avait le visage d'un rustaud, des yeux bovins, un nez camard aux narines morveuses. On aurait dit quelque clown balourd et stupide.

⁸ Voir « Humanisme », dans *Érasme*, « Dictionnaire », p. cxxxiii-cxxxvi.

⁹ Cité dans Érasme, *Les Silènes d'Alcibiade*, p. xx et suiv.

Aucun souci de son apparence, un langage simple et terre-à-terre, celui du peuple et d'un d'homme qui ne cessait de parler de cochers, de gagne-petit, de foulons, d'artisans. Car c'était généralement à partir de ces exemples qu'il introduisait les arguments [...].

Et pourtant, si vous aviez ouvert ce Silène si ridicule, c'est un dieu plutôt qu'un homme que vous auriez découvert, une grande âme, une âme sublime et véritablement philosophique, méprisant tout ce que pour quoi les autres mortels se précipitent, prennent la mer, transpirent, se disputent, font la guerre. Un être qui s'élevait au-dessus de toutes les insultes et sur lequel la fortune n'avait absolument aucun pouvoir ; un être qui ne craignait rien au point de traiter avec mépris la mort elle-même, redoutée de chacun, et de boire la cigüe du même air qu'un simple verre de vin [...] ¹⁰.

Puis, le commentaire proprement dit commence en une sorte d'essai interprétatif pour engager un véritable dialogue, un « commerce » avec l'auteur ; « il ne s'agit pas seulement de recueillir les leçons des grands textes : il convient, à leur contact, dans un échange serré avec eux, d'apprendre à se façonner soi-même », affirme Jean Céard à propos du commentaire ¹¹. C'est à cet exercice libre que s'adonne Érasme pour en dégager le sens profond, le « programme de vie » ¹². D'abord, il élargit l'horizon à quelques exemples de Silènes parmi les philosophes antiques, dont Diogène ou Épictète, avant d'inscrire la thématique dans un horizon chrétien ; puis il procède à une dure critique politique de son temps pour conclure en établissant les nouvelles valeurs.

L'adage comprend donc un noyau sémantique d'oppositions très productif entre l'intérieur et l'extérieur, le corps et l'âme, la laideur et la beauté, l'humain et le divin, etc. Véritable *cornucopia* d'interprétations, Érasme l'amplifie avec verve ; car cette opposition, dans sa quête d'exemplarité, se lit en deux sens : celui de la découverte du sublime, dont Jésus Christ et ses apôtres ¹³, ou celui de la dépravation des « Silènes inversés ». Alors qu'Érasme est d'abord porté par une ardeur lyrique envers les premiers, il est d'une ironie caustique et véhémence envers les seconds. Quel élan n'anime-t-il pas la louange des premiers :

Le Christ ne fut-il pas un merveilleux Silène » [...] une fois ouvert, c'est-à-dire quand il consent à se montrer lui-même aux yeux purifiés de l'âme, alors, Dieu immortel, quel ineffable trésor on découvrira ! Quelle perle précieuse au milieu d'une telle misère [...] !

¹⁰ Érasme, *Les Silènes d'Alcibiade*, p. 4 et suiv.

¹¹ J. Céard, « Les Formes du commentaire », p. 177.

¹² Érasme, *op.cit.*, p. 52.

¹³ La christianisation du message socratique est semblable dans l'*Enchiridion* et dans *L'Éloge de la Folie*, voir l'article « Socrate », dans *Érasme*, p. ccxxiii. Il est vrai qu'avant l'image grotesque du Silène, la tradition apologétique tendait à sanctifier la figure de Socrate jusqu'à y voir une *adumbratio* (une ébauche, une préfiguration) du Christ, comme Marsile Ficini, *Confirmatio Christianorum per Socratica*, dans *Ficini opera*, t. I, p. 868, cité par P. Magnard, « Socrate humain, rien qu'humain ». D'ailleurs, D. Ménager constate une inflexion ficinienne de Socrate vers la mélancolie, en philosophe « pensif » dans le poème « À Monsieur de Belot » de Ronsard, (*La Renaissance et le rire*, p. 98).

dans l'ignominie la plus profonde, quelle gloire, et quelle paix souveraine au milieu de telles souffrances !¹⁴

Les apôtres, d'abord objets de risée, révèlent leur puissance inégalable lorsque « d'une parole, (ils) commandaient aux démons, d'un geste apaisaient la mer en furie, d'un mot ramenaient à la vie les morts »¹⁵. Dans le cas contraire du « Silène inversé », Érasme s'adonne à une dénonciation virulente d'ignominies sordides :

Dépouiller, escroquer, accabler de pauvres gens et des veuves, temples vivant de Dieu, passe pour une peccadille. Or c'est ce que font souvent les princes et les grands personnages, parfois même des évêques et des abbés¹⁶.

Il exècre également les blasphémateurs et les scandales :

Mais inverse le Silène et ouvre-le : tu découvriras un tyran, parfois même un ennemi de son peuple et de la paix publique, habile semeur de discordes, oppresseur des gens de bien, fléau de la loi, destructeur de villes, saccageur de l'Église ; brigand, sacrilège, incestueux, joueur, bref, pour le dire avec le proverbe grec, une Iliade de maux [...] ¹⁷.

En homme d'Église, Érasme dégage ensuite les vraies valeurs des scories, en un mouvement ascensionnel. Il souhaite au sujet du roi, « qu'il dépasse tous les autres par la sagesse, qui est la gloire même des rois »¹⁸, et au sujet des papes, qu'ils « possèdent les plus grandes richesses, mais que ce soit la perle de l'Évangile, les trésors du ciel »¹⁹. En somme, ce Socrate érasmien transpose la critique socratique, qui est interprétée en clé évangélique selon la « philosophie du Christ », mais non sans quelques inquiétudes siléniques entre les puissances politiques et ecclésiastiques. C'est dire l'engagement personnel de l'auteur que s'étonne à la fin : « Mais où le flot de mon discours m'a-t-il porté ? »²⁰ et il épilogue par une « ivresse d'Alcibiade », bien que « sobre »²¹.

C'est bien moins le cas du Prologue au *Gargantua* de Rabelais qui suggère, au contraire, une communauté bachique de « Buveurs très illustres »²², de « Verolez très précieux » et même de « foulz de sejour » autour de Socrate, devenu le « prince des philosophes » dans

¹⁴ Érasme, *Les Silènes d'Alcibiade*, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² Pour une interprétation de la littérature de banquet, voir M. Jeanneret, *Des mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*.

l'esprit humaniste. Cependant, la comparaison avec le Silène insuffle à « l'abstracteur de quintessence » une joyeuse amplification descriptive des contenants, qu'il réinterprète en médecin, en boîtes d'apothicaires « pintes des figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucs volans, cerfz limonniers, et aultres telles peintures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire ».

Cette espièglerie, dans l'esprit de « Silène maistre du bon Bacchus »²³, donne une tournure plus gaie à « l'ivresse d'Alcibiade » érasmienne²⁴. C'est aussi le cas du portrait platonicien de Socrate qu'il suit avec plus de verve où il inscrit rire, vin et ironie :

Tel disoit estre Socrates : par ce que, le voyans au dehors, et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon : tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau : le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant²⁵, tousjours dissimulant son divin sçavoir. Mais ouvrans ceste boyte, eussiez au dedans trouvé une celeste et impreciable drogue, entendement plus que humain, vertus merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, asseurant parfaite, déprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veignent, courent , travaillent, naviguent et bataillent [...] ²⁶.

Mais Rabelais n'entame aucun commentaire, à la manière d'Érasme ; il renvoie uniquement la question de l'interprétation à ses lecteurs : « A quel propos, en voustre advis, tend ce prelude, et coup d'essay ? »²⁷. Cette question, visant l'allégorisme, reste ouverte de manière malicieuse, non plate, mais profonde comme la vie, et libératrice : « Or esbaudissez vous mes amours et guayment lisez le reste [...] », conclut-il. Son énonciation est cependant marquée par un masque socratique voilant l'ironie critique²⁸.

Il ressort donc de ces textes séminaux de la Renaissance une lecture morale ambiguë et paradoxale des paroles du philosophe athénien, qui lui confère une pensée critique, colorée

²³ Rabelais, *Gargantua*, p. 5 et suiv.

²⁴ D. Ménager consacre quelques pages remarquables à Rabelais dans *La Renaissance et le rire* ; P. Hadot souligne l'espièglerie de Socrate dans *l'Éloge de Socrate*.

²⁵ « gaubelant » : se moquant.

²⁶ Rabelais, *op. cit.*, p. 5 et suiv.

²⁷ Cette question a déchaîné une fameuse controverse à la suite de l'article d'E. Duval (« Interpretation and the « Doctrine absconce » of Rabelais' Prologue to *Gargantua* », p. 1-17) entre les partisans de la transparence du sens allégorique (G. Defaux, « D'un problème l'autre : herméneutique de *l'altior sensus et captatio lectoris* dans le Prologue de *Gargantua* », p. 195-216 et « Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua* », p. 716-722) et ceux de son ambiguïté (T. Cave, M. Jeanneret et F. Rigolot, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », p. 709-716). A. Tournon propose une autre interprétation : « *En sens agile* » : *les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*. Dernièrement, l'allégorisme melanchthonien intéresse O. Millet, (« Hiéroglyphes et allégorie dans la première moitié du XVI^e siècle : de la reconfiguration humaniste de l'allégorie ? », p. 263-276) ainsi que M. Huchon, (« Rabelais allégoriste », p. 277-290).

²⁸ Voir B. Pinchard, « Querelles de socratisme : Montaigne et Rabelais », p. 368 et suiv.

d'un rire sérieux plus ou moins accentué selon les auteurs (ou *spoudo-geloion*). Cette adaptation connaît diverses interprétations au fil du temps, comme le mettent en lumière trois brèves actualisations du fameux philosophe athénien²⁹, telles que Montaigne dans *Les Essais*, Béroalde de Verville dans *Le Moyen de parvenir* et Guez de Balzac dans *Le Socrate chrestien*. L'image du Socrate-Silène platonicien disparaît, comme si la question du masque ironique importait moins que sa grandeur et son naturel, sauf pour Béroalde de Verville.

SOCRATE DANS *LES ESSAIS* DE MONTAIGNE

Dans *Les Essais*, Montaigne fait de Socrate un de ses interlocuteurs préférés³⁰. Ce dernier représente le sage, l'homme d'une force d'esprit supérieure, d'une constance admirable devant la mort. Il est le grand maître à penser non dogmatique de la connaissance de soi ; ainsi la recherche morale, en Silène incarné, chair et esprit, l'un dans l'autre, devient une quête ouverte de la subjectivité, comme le suggère Montaigne : « m'interrogeant sur toute chose, doutant le plus souvent et me défiant de moi-même ». L'affirmation de l'ignorance, à la suite de Socrate et même de Cicéron, apparaît dès lors comme la « meilleure philosophie »³¹. Pour Montaigne cependant, aussi profonde que soit cette recherche critique de soi, il s'agit, comme Socrate, de préparer l'âme, de l'exercer pour atteindre la « hauteur extrême de l'humaine nature », ou pour suivre les traces de ces rares hommes « excellents [...] qui ayans été doués d'une belle et particulière force naturelle [...] ³² ont manié leur âme à tout sens, et à tout biais, l'ont appuyée et étonnée de tout le secours étranger, qui lui a été propre, et enrichie et ornée de tout ce qu'ils ont pu emprunter pour sa commodité du dedans et dehors du monde »³³. Ce nouveau mouvement ascensionnel, philosophique et laïc s'opère en toute liberté de jugement³⁴ et en toute simplicité, selon la nature et loin de la suffisance, de la raideur de Caton, des débauchés d'Aristippe ou des fanatiques de Zénon, et même d'une moralisation chrétienne ou d'une métaphysique néo-platonicienne. Il s'agit « d'arriver à soi »³⁵. À la suite de Socrate, Montaigne préfère à l'enflure de la vanité, les inductions simples, quotidiennes, qui conduisent à des conceptions sublimes, dans la belle humeur³⁶.

²⁹ Les citations en sont fortement abrégées.

³⁰ Montaigne, *Les Essais* (1965), p. 1376.

³¹ Montaigne, *Les Essais* (2001), « Apologie de Raimond de Sebonde », p. 780 et suiv. (cette édition sert de référence pour les notes suivantes). Montaigne se réfère à Cicéron, *Académiques*, IV, xxiii, 74 : « Exceptit unim tantum, scire se, nihil se scire, nihil amplius ».

³² Il s'agit « d'hommes excellents » qui « ont encore roidie et aiguisée » leur force naturelle « par soin, par étude et par art et l'ont montée au plus haut point de sagesse où elle puisse atteindre » (Montaigne, *op. cit.*, p. 781).

³³ Montaigne, *ibid.*, p. 782.

³⁴ Montaigne, *ibid.*, « De l'expérience », p. 1673.

³⁵ Voir F. Brahami, « Arriver à soi : Montaigne, Socrate et les plus excellents hommes », p. 275-291.

³⁶ Montaigne, *op. cit.*, « De la physionomie », p. 1610.

Sans cultiver le banquet, Montaigne suit une maïeutique dialogique pour accéder à la vraie sagesse, gaie et sociale³⁷, car il s'agit de « faire bien l'homme et dûment »³⁸ ; en ce sens, Socrate, qu'il désacralise sans l'abaisser, lui ouvre la voie vers « la pleine et totale humanité »³⁹.

SOCRATE DANS *LE MOYEN DE PARVENIR* DE BÉROALDE DE VERVILLE

Le socratisme de Montaigne, qui rend la sagesse à l'homme, magnifie la *doctrine en nous*. C'est ce dont se moque allègrement Béroalde de Verville, dans une bouffonnerie humaniste *fin de siècle*⁴⁰. De fait, *Le Moyen de parvenir* est une gaie satire du néo-platonisme et son Socrate une variante carnavalisée du Silène⁴¹. Dans ces saturnales platoniciennes convoquant une *politia literaria* universelle, Socrate se voit « renaturé » de manière leste vers le bas corporel, le « cela », en inversant l'*Eros* platonicien par dérision. Banqueteur très actif, Socrate est un « trépassé bienvenu »⁴², un double « chaudronnier »⁴³, qui fait partie de chœurs multiples de bien ivres. Il rudoie Alcibiade aux côtés de Margot et Turpin⁴⁴, s'amuse de tous propos : « Faites-en votre profit comme d'une belle joyeuse vrille de bois », lance-t-il, après avoir parodié le « plus haut sens » des propos de fine philosophie : « calculez les avec leur distance, conseille-t-il, et sous cette proportion vous trouverez un grand notable secret, excellent mystère et mystérieuse excellence »⁴⁵. Cette gaie satire s'en prend même à la question delphique du « connais-toi toi-même », fondement de la science morale socratique, comme le fait comprendre le dialogue entre Socrate et la reine d'Égypte : « Hem, hem, hem, je suis..., fait Socrate et la reine de compléter : « Un sot ! »⁴⁶. Toutes ces brèves citations mettent en évidence que la critique s'est faite dérision dans ce texte publié d'ailleurs tardivement et de manière anonyme. *Le Moyen de parvenir* reste donc un beau jeu de massacre qui, à la manière du dialogue des « Philosophes à vendre » de Lucien de Samosate⁴⁷, ne laisse aucune chance aux tenants de cette discipline.

³⁷ N. Panini éclaire la conversation (« De Socrate à Montaigne, en passant par Guazzo », p. 71 ; Montaigne, *Les Essais*, voir la dernière page de II, xiii, « De l'expérience », p. 1740.

³⁸ Montaigne, *ibid.*, « De l'expérience », p. 1655.

³⁹ Voir P. Magnard, « Au tournant de l'humanisme : Socrate humain, rien qu'humain », p. 267-275 ; de même que P. Mathias, « Socrate était homme », p. 305-323.

⁴⁰ Ce texte de Béroalde de Verville n'est édité qu'entre 1614 et 1617.

⁴¹ Cette carnalisation, que souligne D. Ménager (dans *La Renaissance et le rire*, p. 98), est un terme bakhtinien qui s'applique à merveille à l'inversion burlesque ; voir M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*.

⁴² François Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, vol. I, p. 190.

⁴³ Montaigne, *op. cit.*, p. 390.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 184 et suiv.

⁴⁷ Lucien de Samosate, *Philosophes à vendre*.

C'est ainsi que le parcours accéléré à travers le siècle nous amène à franchir le seuil du XVII^e siècle pour rencontrer le prochain Socrate, apparemment christianisé, comme l'annonce le titre, le *Socrate chrestien* de Guez de Balzac, de 1652.

LE SOCRATE CHRESTIEN DE GUEZ DE BALZAC

Le socratisme de Guez de Balzac joue sur deux fronts, contre les Grands, suivis de leurs favoris et contre les Jésuites, représentés par le Sophiste Chicaneur, docteur de Louvain⁴⁸. En nouveau Socrate, il doit se soumettre au clergé, non sans affirmer son indépendance railleuse et frondeuse à un certain M. Descartes. Sa critique, prétendument une « bagatelle »⁴⁹, s'en prend d'un côté au « style dogmatique, comme un instrument de tyrannie et un joug qui opprime notre liberté »⁵⁰, style fait « d'insipide sérieux et de raideur », aux « périodes ennuyeuses qui épuisent le genre démonstratif » ; d'un autre, il critique le style appelé « panégyriste », adouci « de rivières de lait et de miel, de montagnes de cassonade, de citrouilles confites »⁵¹ qui réussissent à « déplaire avec pompe et appareil ». Son Socrate, « fatigué des figures des syllogismes et des enthymèmes des discours philosophiques », veut rendre la religion « aimable » en civilisant « la doctrine et les savants », résume Jean Jehasse dans l'introduction à son édition critique⁵².

L'auteur sait ferrailer en fin duelliste avec esprit, cachant sous des « gentilleses », la férocité ; ce qu'il appelle la « Raillerie »⁵³, à la suite de l'ironie socratique, est un ensemble de gâité et d'indignation, dont voici un exemple, tiré des *Discours de Socrate* :

Est-il vray, dit-il aux bons Peres, que vostre Docteur Espagnol soit déjà au vingt-cinquesme de ses Volumes, et qu'il en promette encore autant ? Ce ne sont pas des promesses, ce sont des menaces qu'il nous fait [...]. Ces Montagnes d'Escritures accablent les testes, et n'edifient point les esprits [...]. Les Monosyllabes des Sages valent bien mieux que tant de Chapitres et de Paragraphes ; que tant de Distinctions, tant de Divisions et de Subdivisions. Personne en doute que les plus courtes folies ne soient les meilleures [...]⁵⁴.

Son personnage, un certain Socrate, s'en prend à la « trop grande subtilité » du docteur qui, en confesseur, veut le forcer à se convertir ; il lui préfère l'ignorance, comme son homonyme

⁴⁸ Jean-Louis Guez de Balzac, *Socrate chrestien* (1662) : toute citation du texte est tirée de cette édition.

⁴⁹ Jean-Louis Guez de Balzac, *ibid.*, « Avant-propos », p. 11.

⁵⁰ Zobeidah Youssef, *Polémique et littérature chez Guez de Balzac*, p. 341.

⁵¹ *Socrate chrestien* (1662), p. 6^v.

⁵² *Socrate chrestien* (2008), p. 18. Nous nous référons à l'édition critique pour la seule introduction.

⁵³ *Ibid.*, « Discours premier à Monseigneur le cardinal Bentivoglio », p. 214.

⁵⁴ *Ibid.*, « Discours cinquiesme », p. 28 et suiv.

antique⁵⁵. Après s'être justifié, car « croire sans disputer, selon sa mère et sa nourrice, l'Église » est sa foi particulière, il s'excuse de sa lenteur : « Se rendre agreable à un malade et ne le pas traiter d'abord avec le fer et le feu, est-ce estre d'intelligence avec le mal ? », remarque-t-il d'abord⁵⁶, pour ajouter plus loin : « [...] personne ne me peut blasmer de ce que j'invite la Nature, qui va par degrez en la production de ce qu'elle fait, et ne forme pas les fruits avant que les semences ne soient jettées [...]. Une parfaite vertu n'est pas l'ouvrage d'une journée ». Socrate lui propose même une persuasion douce et progressive : « Je ne sonne pas l'alarme à celui que je veux prendre, car je l'avertirois de s'enfuir. Je l'embarque, sans luy declarer où je le meine ; et je luy feray faire un voyage, quoy qu'il ne pense que faire une promenade. C'est ainsi que la Vertu se glisse et s'insinue en l'ame des hommes »⁵⁷.

Ces brefs extraits mettent en lumière le *spoudo-geloion* dans le style du grand siècle, « éclatant et agréable » ; comme l'affirme Guez de Balzac : « Je plaide la cause de Sénèque et non pas celle de Lucien. Il y a une certaine gayeté de stile éloignée en égale distance de la bouffonnerie et de la tristesse »⁵⁸. Enfin, Jean Jehasse souligne le fait que *Le Socrate chrestien* affirme ne pas être un catéchisme, mais un « appel irénique et œcuménique »⁵⁹ à une foi ingénue en « Christ né », illustrée par la pièce poétique en latin et en français au centre du volume⁶⁰. Cette dernière illustre le désir d'une nouvelle variété, demi-vers et demi-prose, en latin et en français⁶¹, dont voici en exemple dans la dernière langue :

[...] Enfin, rien n'est à nous, je sçay ton droit supresme,
 Et moy-mesme ne puis me dire estre à moy-mesme,
 Reçoy donc pour present, Unique Bienfaiteur,
 Les biens dont ma Raison te confesse l'Autheur :
 Reconnois tes Tresors, et la source feconde
 Des faveurs que ta Grace expand par tout le Monde,
 Et qui, comme un grand fleuve, eternal en son cours,
 En faveur des Mortels se respandra tousjours [...]⁶².

C'est dire combien ce nouveau Socrate s'est éloigné du fameux philosophe dont il porte le nom, en expliquant : « [...] au JE NE SCAY RIEN du Philosophe d'Athenes, il ajouste le JE SCAY JESUS-CHRIST CRUCIFIE de l'Apostre des Gentils, et il croit que SÇAVOIR

⁵⁵ *Socrate chrestien*, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 263 et suiv.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 6^v.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 167-180.

⁶¹ *Ibid.*, p. 6^v.

⁶² *Ibid.*, p. 178 et suiv.

CELA, C'EST SÇAVOIR TOUT ». Et le préfacier d'ajouter : « Que sert-il de le dissimuler ? Je suis bien-aise qu'il ne vous ait pas desplu en ses premiers Entretiens, et que vous approuviez sa façon d'instruire sans dogmatiser »⁶³.

En somme, ce parcours fait voir l'impact novateur de Socrate pour l'émergence d'une pensée critique indépendante, au début de la modernité. La suite d'actualisations est particulièrement roborative parce qu'elle se trouve dans un contexte antagoniste détonnant : celui de l'aristotélisme, précisément à cause de son actualisation scholastique et néo-thomiste. Elle se démarque aussi progressivement du néo-platonisme, liquidé d'ailleurs par la Contre-Réforme. C'est ainsi que se dégage une voix de la laïcité grandissante aux modulations ironiques percutantes et aux dissimulations raffinées, même dans ses inflexions gallicanes contre les ultramontains, au XVII^e siècle.

Ruxandra VULCAN
Université de Paris IV-Sorbonne

⁶³ *Socrate chrestien*, p. 4 v^o.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

ÉRASME, *Colloques*, trad. Etienne Wolff, Paris, Imprimerie nationale, 1992, vol. II.

- *Éloge de la folie*, in *Érasme*, éds Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin, Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 3-100.
- *Les Silènes d'Alcibiade*, trad. Jean-Claude Margolin, Paris, les Belles Lettres, 1998.

FRANÇOIS BEROALDE DE VERVILLE, *Le Moyen de parvenir*, éds Hélène Moreau et André Tournon, avec la collaboration de Jean-Luc Ristori, Paris, Champion, 2004, vol. I.

JEAN-LOUIS GUEZ DE BALZAC, *Socrate chrestien*, in *Œuvres*, Amsterdam, Joost Pluymmer, 1662.

- *Socrate chrestien*, éd. Jean Jehasse, Paris, Champion, 2008.

LUIS VIVÈS, *De causis corruptarum artium*, trad. all. Wilhelm Sendner, München, Fink, 1990.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Philosophes à vendre*, trad. Odile Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

MARSILE FICIN, *Commentaire du banquet de Platon*, trad. Pierre Laurens, Paris, les Belles Lettres, 2002.

MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. Jean Céard, Paris, le Livre de poche, 2001.

- *Les Essais*, éds Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, 1965, p. 1376.

RABELAIS, *Gargantua*, in *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994.

ÉTUDES

BAKHTINE Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1990.

BLUM Claude, GODIN André, MARGOLIN Jean-Claude, MENAGER Daniel (éds), *Érasme*, Paris, Robert Laffont, 1992.

BRAHAMI Frédéric, « Arriver à soi : Montaigne, Socrate et les plus excellents hommes », in *Le Socratisme de Montaigne*, éds Thierry Gontier et Suzel Mayer, Paris, éd. classiques Garnier, 2010, p. 275-291.

CAVE Terence, JEANNERET Michel et RIGOLOTT François, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *R.H.L.F.*, n° 4 (1986), p. 709-716.

CEARD Jean, « Les Formes du commentaire », in *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, dir. Robert Aulotte, Paris, PUF, 1991.

COMPAROT Andrée, *Amour et vérité. Sebon, Vivés et Michel de Montaigne*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 205-208.

DEFAUX Gérard, « D'un problème l'autre : herméneutique de l'*altior sensus* et *captatio lectoris* dans le Prologue de *Gargantua* », *R.H.L.F.*, n° 2 (1985), p. 195-216.

- « Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua* », *R.H.L.F.*, n° 4 (1986), p. 716-722.

DUVAL Edwin, « Interpretation and the « Doctrine absconce » of Rabelais' Prologue to *Gargantua* », *Études Romanes*, 18 (1985), p. 1-17.

GILSON Etienne, *La Philosophie au Moyen Âge*, Lausanne, Payot, 1944.

HADOT Pierre, *L'Éloge de Socrate*, Paris, éd. Allia, 1998.

HUCHON Mireille, « Rabelais allégoriste », *R.H.L.F.*, n° 2 (avril 2012), p. 277-290.

- JEANNERET Michel, *Des mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, J. Corti, 1985.
- MAGNARD Pierre, « Au tournant de l'humanisme : Socrate humain, rien qu'humain », in *Le Socratisme de Montaigne*, eds Thierry Gontier et Suzel Mayer, Paris, éd. classiques Garnier, 2010, p. 267-275.
- MENAGER Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.
- MILLET Olivier, « Hiéroglyphes et allégorie dans la première moitié du XVI^e siècle : de la reconfiguration humaniste de l'allégorie », *R.H.L.F.*, n° 2 (avril 2012), p. 263-276.
- PANINI Nicola, « De Socrate à Montaigne, en passant par Guazzo », in *Le Socratisme de Montaigne*, eds Thierry Gontier et Suzel Mayer, Paris, éd. classiques Garnier, 2010, p. 71.
- PINCHARD Bruno, « Querelles de socratisme : Montaigne et Rabelais », in *Le Socratisme de Montaigne*, eds Thierry Gontier et Suzel Mayer, Paris, éd. classiques Garnier, 2010, p. 368 et suiv.
- TOURNON André, « *En sens agile* » : *les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.
- ZOBEIDAH Youssef, *Polémique et littérature chez Guez de Balzac*, Paris, Nizet, 1972.

INDEX

INDEX 1

AUTEURS, ARTISTES, ŒUVRES

A

Accessus, 52
Accessus Catonis, 50
Adelricus (enlumineur), 40, 41
Albertino Mussato, 147
Alexandre de Paris, 79, 118
 Roman d'Alexandre, 118
Al-Mubaššir, 81, 90
 Collection de dits sages, 81
Apolodote, 74
 Épitomé, 74
Apollonius de Tyr, 5, 63–75
Aratus, 36
Aristippe, 202
Aristote, 28, 29, 67, 82, 83, 86, 197
 Poétique, 67
Arrien, 25
 Anabase, 25
Ausone, 148

B

Bataille de Ventry, 71
Benoît de Sainte-Maure, 7, 114
 Roman de Troie, 7, 114, 118
Benzo d'Alessandria, 147
Bernard de Chartres, 5, 174, 175
Béroalde de Verville, 197, 202, 203
 Moyen de parvenir, 202, 203
Bible, 86, 186
 Deutéronome, 65, 85
 Livre de Job, 186
 Livre des Maccabées, 86
 Livre des Rois, 85
 Psaumes, 186
Bocados de oro, 81
Boccace, 7, 18, 22, 26
 De casibus virorum illustrium, 7, 27
 De mulieribus claris, 7

C

Cabaret *Voir* Jean d'Orville
Callisthène, 26
Caton, 6, 46–59, 202
 Disticha Catonis, 46–59
Caton le Censeur (?)
 Carmen de moribus ad filium, 50
 Libri ad Marcum filium, 50
Catulle, 64
César
 Commentaires de la guerre des Gaules, 191
Christine de Pizan, 5, 8, 82, 123, 125, 126
 Cité des Dames, 123, 126

Chronique dite de Baudouin d'Avesnes, 81, 87
Cicéron, 48, 53, 55, 56, 57, 58, 202
 Cato maior, 48, 56
 De amicitia, 53, 57, 58
 De officiis, 57
 De senectute, 48
Conrad d'Hirsau, 51, 53, 54, 55, 59
 Dialogus super auctores, 51, 53, 55
Coran, 90

D

Dante, 64
Darès le Phrygien, 7
De viro bono Voir Pseudo-Virgile: *Vir bonus*
De vita et meritis sancti Ambrosii, 100
Descartes, 204
Dictys de Crète, 7
Diogène Laërce, 28
 Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres, 28

E

Épictète, 199
Érasme, 10, 184, 197, 198, 199, 200, 201
 Adages, 197
 Colloques, 197
Évangile, 6, 200

F

Ferreto Ferreti, 147
Filippo Ceffi, 22
Flodoard, 173
 Historia Remensis, 173
Francesco Filelfo (traducteur), 188, 189
François Demoulins de Rochefort, 9, 10, 183–92
 Dialogue sur le jeu, 9, 183–92
 Fort Chandio, 190
 Institution morale de Cyrus, 188, 189
Frontin, 130
 Stratagèmes, 130

G

Gavin Douglas
 Eneados, 17, 18
Geoffrey Chaucer, 6, 7, 17, 21, 22, 23, 24
 Book of the Duchess, 22
 Legend of Good Women, 17, 21, 22
Gerbert de Montreuil, 71
 Continuation de Perceval, 71
Gilbert Hay, 28
 Buik of King Alexander the Conquerour, 28
Giotto (peintre), 153, 154

Giovanni Colonna, 56, 57, 59

De viris illustribus, 57

Giovanni de Matociis, 9, 144–57

Brevis Adnotatio, 146

Gesta romanorum pontificorum, 146

Historiae imperiales, 144–57

Godefroy le Batave (enlumineur), 191

Grégoire le Grand (pape), 104

Guez de Balzac, 10, 197, 202, 204, 205

Socrate chrestien, 202, 205

Guglielmo da Pastrengo (?)

Flores moralium auctoritatum, 147

Guibert (moine d'Oudenbourg), 175

Guillaume Budé (humaniste), 184

Guillaume de Tignonville, 80, 81, 83, 84, 90

Dits moraux des philosophes, 80, 81

Guillaume Paradin, 133

Chronique de Savoie, 133

H

Hadrien, 130

Hésiode, 64

Histoire Auguste, 147

Homère, 7, 64

Hrodegarius (scribe), 40

Hugues de Trimberg, 54, 55

Registrum multorum auctorum, 54, 55

I

Isidore de Séville, 150

Étymologies, 151

J

Jacques de Longuyon

Vœux du Paon, 79

Jacques Lefèvre d'Étaples, 184, 185

Jean Clouet (peintre), 191

Jean d'Orville, 132, 133, 134, 135, 137, 139

Chronique de Savoie, 132

Jean de Courcy, 7, 79–91

Chemin de Vaillance, 80

La Bouquechardière, 79–91

Jean de Meun, 131

Jean de Salisbury, 5, 131, 173

Policraticus, 25, 131

Jean de Vignay, 81

Miroir historial, 81

Jean Gruyère, 134

*Narratio belli ducis Sabaudie et Bernensium
contra Friburgenses 1447-1448*, 134

Jean Wauquelin, 90

John Lydgate, 26

Fall of Princes, 26

John Trevisa, 25, 26, 27, 29, 30

Polychronicon, 26, 27, 29, 30

Justin, 18, 25

Abrégé des Histoires philippiques, 18

Juvénal, 56, 57, 58, 187

Satires, 187

L

Laurent de Premierfait, 26

Liber philosophorum moralium antiquorum, 82

Livre des cérémonies, 152

Livre des Eneydes, 17, 18, 21

Lovato Lovati, 147

Lucain, 50, 53, 58, 59, 148

Lucas Cranach l'Ancien, 7

Lucien de Samosate, 203

Philosophes à vendre, 203

Lucrèce, 64

M

Maestro del Redentore, 154

Maître Grégoire, 175

Narracio de mirabilius urbis Romae, 175

Maître Sun-Tzu, 141

Manfred, 30

Liber de Pomo, 30

Marc Aurèle, 3, 170

Marguerite de Navarre, 184

Heptaméron, 184

Marie de France, 3, 174, 175

Lais, 3, 4, 174

Martinus, 54

Montaigne, 3, 10, 197, 202, 203

Essais, 10, 202

N

Nicolas de Verdun (sculpteur), 9, 167–76

O

Orose, 25

Osbert de Clare (moine de Westminster), 175

Ovide, 22, 148

Héroïdes, 22, 24

Métamorphoses, 86, 88

P

Paulin de Milan, 100

Paulin de Périgueux, 39

Perlesvaus ou le Haut Livre du Graal, 71

Pétrarque, 3, 9, 64

De viris illustribus, 147

Philippe de Mézières, 90

Songe du Vieil Pèlerin, 90

Platon, 186

Le Banquet, 198

Protagoras, 186

Pline l'Ancien, 9, 146, 185, 186

Histoire naturelle, 185

Plutarque, 10

Priscien, 4

Institutiones grammaticæ, 4

Prudence, 33–42, 187

Psychomachie, 33–42

Bernensis (ms: Prudence de Berne), 6,9, 33–42

Pseudo-Callisthène, 24, 25, 85

Pseudo-Virgile, 187, 188
De ludo, 188
Vir bonus, 187

Q

Quinte-Curce, 79
Quo vadis Domine, 101

R

Rabelais, 8, 9, 197, 200, 201
Gargantua, 200
Quart Livre, 9
Ranulph Higden, 25, 26
Polychronicon, 25
Rémi d'Auxerre, 52, 53, 57, 59
Commentaire des Disticha, 49
Robert de Clari
La Conquête de Constantinople, 176
Robert de Clari (chroniqueur), 175
Roman d'Eledus et Serene, 8, 112–27
Roman d'Eneas, 114, 116
Romans d'Alexandre, 87, 114, 116, 119

S

Saint Ambroise, 8, 16, 94–104
Saint Athanase, 87, 146
Saint Augustin, 15
Confessions, 17
De civitate Dei, 16
Saint Basile, 66
Saint Bernard, 89
Saint Jean, 103, 171
Saint Jean Chrysostome, 16
Saint Jérôme, 16, 53, 55, 58, 65
Saint Paul, 87, 97, 98, 101
Saint Pierre, 8, 94–104, 172
Saint Thomas d'Aquin, 131

De regno ad regem Cypri, 131
Salluste, 186, 188
Conjuration de Catilina, 186, 188
Sénèque, 10, 148, 205
Socrate, 9, 197–206

T

Térence, 36, 40
Théodore, 39
Thomas de Kent, 114, 118
Tibulle, 64

V

Vasque de Lucène, 79
Végèce, 8, 129–41
De re militari, 8, 129–41
Vincent de Beauvais, 57, 58, 81, 87
Speculum historiale, 57, 81, 87
Virgile, 6, 18, 20, 50, 53, 56, 58, 59, 148, 188
Énéide, 17, 20
Vita Annonis, 170

W

Wauchier de Denain, 81, 82
William Caxton
Eneydos, 17, 18, 19, 20, 21
William Caxton, 6, 7, 17, 18, 20, 21

X

Xénophon, 188, 189
Cyropédie, 188

Z

Zénon, 202

INDEX 2

PERSONNES HISTORIQUES ET PERSONNAGES LITTÉRAIRES

A

Aaron (prophète), 169
Abdias (prophète), 169
Abraham (patriarche), 35, 37
Achates, 8
Actéon, 89
Agrippa (portrait), 172
Alcibiade (Athénien), 198, 203
Alecto (furie), 188
Alexandre (roi de Grèce), 70, 71
Alexandre le Grand, 7, 14–30, 79–91
Amata, 22
Amazones (les), 8, 112–27
Amédée VI (de Savoie), 132, 133, 134, 136, 137, 139
Amédée VII (de Savoie), 132, 133, 135, 137, 139
Amédée VIII (de Savoie), 132, 137, 138, 139
Amon (dieu égyptien), 85, 88
Anastase (de Byzance), 154, 156, 160
Angilbert II (évêque), 100, 104
Anne de Montmorency, 192
Ansermet d'Epine, 138
Antiochus, 71, 72, 73
Antiochus Épiphane, 85, 90
Antonin le Pieux (empereur), 151, 172
Apollon (tête d'), 173
Apollonius, 63–75
Arachné, 22
Ariane, 23
Ariberto da Intimiano, 100, 103, 104
Asclépiades, 38, 39
Auguste (empereur), 148, 150, 174
Aulus Vitellius (empereur), 150
Aurélien (empereur), 154
Aurore, 191
Aymon de Challant, 134

B

Bartolomeo Colleoni, 140
Bâtard de Vernay, 137
Bellovesus (chef celte), 191
Bertrand Du Guesclin, 135
Brennus (chef celte), 191

C

Caisel Clumach (roi de Norvège), 71
Caius Deccius (tombe de), 171
Camille (reine des Volsques), 114, 115, 116, 117, 121, 126, 127
Candace, 86, 88, 89, 91

Cansignorio della Scala, 156
Celts (les), 190, 191
Charlemagne (empereur), 148
Charles le Téméraire, 135
Charles V (roi de France), 133
Charles VI (roi de France), 7, 81, 90
Christ, 39, 57, 80, 88, 89, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 147, 169, 173, 197, 199, 205
Claude II le Gothique (empereur), 151
Cléopâtre, 21
Clitus, 25, 26
Constans II (de Byzance), 151
Constantin III (empereur), 152
Constantin IV (de Byzance), 151
Constantin V (de Byzance), 151
Constantin VI (de Byzance), 148
Cosmains (les), 119, 120
Criseyde, 21
Cupidon, 21, 23
Cyrus (roi de Perse), 189

D

Daniel (prophète), 170
Daniele Gusmerio, 154, 159
Démophon, 22, 23, 24
Diaduménien (empereur), 150, 159
Diane, 191
Didon, 6, 7, 14–30
Dieu, 82, 85, 101, 102, 200
Dioclétien, 16
Domitien (empereur), 149

E

Eledus, 112–27
Élisabeth (sainte), 169, 173
Énée, 8, 17, 18, 68
Etienne de La Baume, 136
Eurysthée (personnage mythologique), 189

F

Floriene, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 126
Francesco Sforza (duc de Milan), 138
François de La Palud, 134
François I^{er} (roi de France), 9, 184, 189, 190, 191
Frédéric II de Hohenstaufen, 30, 156

G

Gabriel (Archange), 154, 161
Galéas Visconti, 136
Gaspard de Montmayer, 136
Gemenas, 124, 125

Gordien I^{er} (empereur), 155, 162
Gordien II (empereur), 155, 162
Gordien III (empereur), 155, 162
Grecs (les), 136
Grégoire de Nazianze (Père), 29, 30
Guglielmo Castelbarco, 154, 160
Guillaume de La Baume, 133
Guillaume le Conquérant, 136
Guillaume le Roy, 18
Guillaume Petit (au service de François I^{er}), 184

H

Héliogabale (empereur), 156
Henri VI (roi d'Angleterre), 26
Henri VII (roi d'Angleterre), 148
Héraclius (de Byzance), 151
Héraclonas (empereur), 152
Hercule, 189, 190
Hérode, 172
Hippolyte, 169
Humbert de Colombier, 134
Humphrey de Lancastre, 26

I

Innocent VI (pape), 133
Irène (de Byzance), 148
Iris, 20

J

Jacopo del Verme, 137
Jean de Compeys, 140
Jean de Vernay, 133
Jean Demoulins de Rochefort, 184
Jocaste, 75
John Hackwood, 137
Josias, 85
Jovin (sarcophage de), 168, 173
Judas, 22
Julien l'Apostat (empereur), 85, 90, 155, 163
Justin I^{er} (empereur), 154
Justin II (de Byzance), 155
Justinien (empereur), 147

L

Léon II (de Byzance), 154
Léon III (de Byzance), 153
Léonnorius (chef celte), 191
Leucothoé, 86
Licinius (empereur), 154, 161
Linus (pape), 147
Lord Berkeley, 25
Loth (patriarche), 37
Louis de Chalon, 134
Louis de Chandio (capitaine), 190
Louis de Raconis (maréchal), 140
Louis I^{er} (de Savoie), 99, 140
Louis XII (roi de France), 190
Louise de Savoie, 184

Louise Jamin (filleule de Louis XI), 184
Lucius Aelius Aurelius Commodus *Voir* Lucius Verus (empereur)
Lucius Aelius Caesar (né Lucius Ceionius Commodus, empereur), 151
Lucius Arunculeius Cotta *Voir* Anne de Montmorency
Lucius Ceionius Commodus *Voir* Lucius Verus (empereur)
Lucius Verus (empereur), 151
Lucius Vitellius, 150
Lucrèce (romaine), 7, 16, 21

M

Maccabées (les), 80
Macrin (empereur), 150, 158, 159
Marc Aurèle (empereur), 151
Marcus, 48
Margot, 203
Marie (la Vierge), 102, 103, 167, 173
Mars, 169, 173
Martine (épouse d'Héraclius), 152
Maternus (évêque), 99
Maugrier, 113, 114, 116, 119, 120, 123, 124, 125, 126
Maurice I^{er} (de Byzance), 155
Maximilien I^{er} (empereur), 191
Mégère (furie), 188
Moïse, 90, 171
Montferrat (marquis de), 139

N

Nectanabus, 82, 85, 86, 87, 88, 91
Némée (lion de), 189
Néron (empereur), 148
Nerva (empereur), 150
Nicomaque, 167

O

Œdipe, 74
Oliviero Forzetta, 149
Olympias (épouse de Philippe II de Macédoine), 85, 88
Othon de Brunswick, 137

P

Pantagruel, 8
Panurge, 8
Penthésilée, 114, 115, 118, 121, 126, 127
Perceval, 68
Phébus, 86
Phèdre, 169
Philippe II de Macédoine, 83, 85, 86
Philippe l'Arabe (empereur), 154
Phocas (de Byzance), 151
Phyllis, 7, 14–30
Prince de Galilée, 137
Probus (empereur), 153, 154

Proserpine, 20
Ptolémée (roi de Macédoine), 191
Pygmalion, 82, 88, 89, 91
Pyrrhus, 118, 121

Y

Yblet de Challant, 137

R

Rodrigue de Villandrando, 134
Roland de Veissy, 135
Romains (les), 130, 171, 191
Roxane (épouse d'Alexandre), 28

S

Saint Cassianus, 34, 40, 41
Saint Félix, 99
Saint Gervais, 98, 99, 103
Saint Martin, 100
Saint Nabor, 99
Saint Philippe (tête de), 174
Saint Protas, 98, 99, 103
Saint Romanus, 34, 37, 38, 39, 40, 41
Saint Spyridon de Trimithous, 39
Salomon, 54, 168
Samson, 168, 169
Sarah (épouse d'Abraham), 35
Sarrasins (les), 131
Seigneur de Mathelin, 136
Serene, 112–27
Sévère Alexandre (empereur), 57, 154, 160
Sigismond (empereur), 138
Symmaque, 167

T

Tarchon, 121
Théodose I^{er} (empereur), 96, 147
Théodose II (empereur), 148
Thésée, 23
Thisbé, 21
Tibère (empereur), 148, 152
Tisiphone (furie), 188
Titus (empereur), 147, 149, 175
Trajan (empereur), 150
Tristan, 68
Troilus, 21
Troyens (les), 80, 114
Turnus, 114
Turpin, 203

U

Ulysse, 185

V

Valens (empereur), 149, 154, 156, 160
Valentinien I^{er} (empereur), 154, 156
Validar, 124
Vénus, 173, 176
Vespasien (empereur), 147, 149
Vikings (les), 131
Visconti (dynastie), 139

