

**Le roman automatique :  
la mécanique dans le roman médiéval des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles**

Marianne Collette

Département des littératures de langue française, de traduction et de création  
Université McGill

15 août 2024

©Marianne Collette 2024

## RÉSUMÉ

Statues mouvantes, hommes de cuivre construits par *nigromance*, machines volantes, instruments de musique jouant sans aide... la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles regorge d'engins merveilleux dont la variété et la fréquence a de quoi surprendre au sein de la littérature d'une société dont la vision de la science concerne bien davantage la préservation des connaissances que les avancées et les découvertes. Un engouement particulier pour ces créations de mécanique complexe peut être remarqué du côté de la littérature en langue romane, une concordance qui ne semble pas être pure coïncidence. Le personnage de l'automate, création humaine hautement problématique, connaît en effet une hausse de popularité au moment même où se développe un autre type de création humaine hautement problématique, soit le roman.

Par le biais de la figure de l'automate s'expriment les anxiétés d'une époque au sujet de l'art, de la science et de la religion. Cette thèse vise à montrer que le personnage de l'automate – et, à plus grande échelle, la thématique de la mécanique complexe – a été utilisé en toute connaissance de cause par les premiers « auteurs » de romans dans le but de mettre en question leur pratique, voire chercher à la définir.

## ABSTRACT

Moving statues, copper men built by *nigromance*, flying machines, self-playing musical instruments... XII<sup>th</sup> and XIII<sup>th</sup> century literature is filled with a great amount and variety of wondrous engines. The popularity of such a topic can be surprising amidst the literature of a society whose vision of science is much more concerned with preservation than discovery. The interest towards complex mechanical creations seems especially potent in roman language literature, a correlation which does seem to indicate causation. Indeed, the peak of popularity of automatons, a highly problematic human creation, has occurred at the same time as the development of another type of highly problematic human creation, which is the novel.

The figure of the automaton is representative of the anxieties of an era towards art, science, and religion. The objective of this thesis is to show that automaton as a character – and, more widely, the thematic of complex mechanical devices – was used with complete awareness by the first novel writers to question their practice, and even try to define it.

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à Isabelle Arseneau qui a su offrir une direction patiente, rigoureuse et surtout inspirante lors de toutes les étapes de ce projet.

Je tiens à remercier mes parents, qui m'ont supportée tout au long de mon parcours scolaire. Merci à ma mère de m'avoir partagé sa passion pour le Moyen Âge et à mon père pour sa confiance indéfectible et ses encouragements.

Merci à mes amis. Un grand merci à Ana pour ses conseils linguistiques, bureaucratiques et méthodologiques. Merci à Ray pour toutes les belles séances de procrastination à la fois stimulantes et réconfortantes et à Myriam qui es toujours là pour m'écouter et m'encourager dans les moments plus difficiles. Merci à Olivier d'être là pour moi et de m'avoir poussée à sortir de ma caverne aussi souvent que nécessaire.

Je tiens également à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour le support financier accordé à ce projet.

## Table des matières

INTRODUCTION .....	6
État des recherches.....	8
Recherche lexicale .....	10
Contexte historique.....	12
CHAPITRE 1.....	20
Des robots et des merveilles .....	20
L'ombre du diable .....	23
L'hésitation demeure.....	26
L'exception qui confirme la règle .....	29
Automate et luxure.....	34
Le péché de l' <i>hubris</i> .....	40
CHAPITRE 2.....	44
L'automate et l'horloge.....	44
Les cloches du <i>Perlesvaus</i> .....	47
Éternelle répétition.....	50
Le personnage et son double.....	55
L'automate et le temps du récit.....	59
La mort et le fantasme de la préservation .....	62
CHAPITRE 3.....	69
Gerbert d'Aurillac.....	69
Jean .....	77
Alexandre.....	82
Crompars.....	89
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	105

## INTRODUCTION

Si le genre de la science-fiction, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, avec tous ses clichés associés, n'a émergé que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'acte qui consiste à imaginer des avancées technologiques fictives est bien plus ancien. En particulier, la figure de l'automate a connu une carrière florissante et peut être repérée dans des ouvrages de « littérature » dès l'Antiquité grecque. Il suffit de suivre les débats modernes au sujet de l'intelligence artificielle pour comprendre que toute forme d'art ou de science cherchant à imiter, voire à se substituer à l'humain, pose d'importants problèmes de nature philosophique et morale. Situé aux croisements de la littérature, de la théologie et de la technologie, l'automate littéraire a le potentiel d'être très révélateur des tensions culturelles d'une époque.

La littérature française des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles a fait un usage notable de la figure de l'automate. Il est vrai que dans le contexte d'un roman vieux de plus de 700 ans, l'apparition d'un personnage que l'on associerait sans doute plus à Philip K. Dick qu'à Chrétien de Troyes a de quoi surprendre. Surtout qu'il est anachronique de parler d'automate, le mot n'étant entré dans l'usage qu'au XVI<sup>e</sup> siècle sous la plume de François Rabelais<sup>1</sup>. Son emploi dans le cadre de cette étude n'est donc pas tout à fait exact ; il s'agit d'un raccourci que nous utiliserons pour désigner la somme des objets et personnages animés qui, au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ont envahi l'espace littéraire avec une popularité qui mérite d'être étudiée. Statues mouvantes, hommes de fer construits par magie noire, animaux articulés, têtes de laitons dotées de parole et plusieurs autres « engins » circulent dans la littérature romanesque de l'époque. Comment et pourquoi cet intérêt pour la mécanique a-t-il pu prendre autant d'ampleur dans la production littéraire d'une société

---

<sup>1</sup> « Automate », *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/automate>, [réf., du 1<sup>er</sup> novembre 2023].

dont la vision de la science concerne bien davantage la préservation de la mémoire que les avancées et les découvertes<sup>2</sup> ?

Selon nous, cet engouement a beaucoup à voir avec une invention médiévale qui, comme l'intelligence artificielle aujourd'hui, a entraîné des conséquences notoires sur la conception de l'art, de la création et même de la nature humaine : le roman. La chercheuse Elly R. Truitt, dans l'ouvrage *Medieval Robots*, a déjà remarqué que l'automate médiéval semble être avant tout un phénomène linguistique qui caractérise surtout le corpus « français » : « The linguistic Frenchness of literary texts in which automata play a role is striking and meaningful<sup>3</sup> ». Nous postulons qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence si la grande période de popularité de l'automate littéraire concorde avec l'invention du genre romanesque et le développement du roman en tant que langue culturelle et littéraire. Pour l'« auteur » médiéval, l'automate semble constituer une métaphore tout indiquée pour réfléchir aux problèmes moraux, religieux et techniques reliés à sa pratique.

Le roman n'est certes pas le seul genre littéraire médiéval dans lequel apparaissent des automates, mais le traitement qui leur y est réservé est indubitablement différent de ce que l'on remarque dans les genres avoisinants. Si les automates apparaissent également dans les chansons de geste, ces dernières mettent davantage l'accent sur la description des richesses et des merveilles techniques de pays étrangers plutôt que sur des problématiques liées à l'acte créateur. Pour cette raison, les romans de chevalerie des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles composeront la majorité de notre corpus, qui s'étend sur un peu plus d'un siècle et coïncide avec « l'essor et l'expansion du genre romanesque<sup>4</sup> » : *Le Conte de Floire et Blanchefleur* de Robert d'Orbigny (ca. 1150) ; le *Tristan* de

---

<sup>2</sup> Jean Favier, *Les grandes découvertes d'Alexandre à Magellan*, Paris, Fayard, 1991, p. 235.

<sup>3</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015, p. 7.

<sup>4</sup> Voir Francis Gingras, *Le bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011, p. 26.

Thomas de Kent (dans la décennie 1170) ; *Cligès*, de Chrétien de Troyes (ca. 1176) ; *Le Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris (ca. 1180) ; *La Deuxième continuation du Conte du Graal* (fin du XII<sup>e</sup> siècle) ; *Lancelot du Lac* (1215-1235) ; *L'Estoire del saint Graal* (1230-1235) ; *Perlesvaus* ou *Le Haut Livre du Graal* (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) ; et le *Cléomadès* d'Adenet le Roi (avant 1285). Seul un corpus de cette étendue nous permettra d'analyser un échantillon suffisamment large pour tirer des conclusions quant à l'emploi que faisaient les auteurs médiévaux de la topique mécanique. Notre choix s'est arrêté sur ces récits longs, car la plupart incluent des êtres de métal humanoïdes capables de mouvement. Cette définition de l'automate, qui est sans doute la plus rapprochée de l'image moderne du « robot », occupera donc le centre de notre étude, bien que d'autres exemples de « merveilles mécaniques » devront également être analysés.

### État des recherches

Le sujet de la mécanique médiévale a déjà été exploré. Dès les années 1930, Richard Lefebvre des Noëttes et Marc Bloch ont longuement débattu au sujet de l'influence de la technologie sur le commerce des esclaves dans l'Europe médiévale<sup>5</sup>. Le coup d'envoi d'un débat plus important a cependant été donné en 1967 par Lynn White Jr. avec l'article « The Historical Roots of our Ecologic Crisis » dans lequel il postule que le degré de matérialisme nécessaire à l'élaboration de technologies axées sur l'exploitation de la nature a été introduit par l'anthropocentrisme de la religion chrétienne au Moyen Âge<sup>6</sup>. Les travaux de White ont permis de remettre en cause la thèse généralement acceptée auparavant qui voulait que les érudits du Moyen Âge refusaient systématiquement toute forme d'invention matérielle. S'il semble quelque peu exagéré de considérer que le christianisme aurait carrément encouragé le développement de la

---

<sup>5</sup> Elspeth Whitney, « Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century », *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 80, n° 1, 1990, <https://www.jstor.org/stable/1006521>.

<sup>6</sup> Lynn White Jr., « The Historical Roots of our Ecologic Crisis », *Science*, n° 3767, vol. CLV, 1967, p. 1205.

technologie, la plupart des historiens qui se sont par la suite intéressés au sujet s'accordent pour dire que la vision de la science au Moyen Âge ne pouvait être qu'ambivalente. George Ovitt, qui en 1987, a entièrement révisé la thèse de White dans son ouvrage *The Restoration of Perfection: Labor and Technology in Medieval Culture* suggère plutôt que le concept de « progrès » tel que le conçoit le Moyen Âge chrétien touche plus à la morale qu'à la technique. D'autres chercheurs, comme Susan White et, plus récemment, Bronislaw Szerszynski, se sont également intéressés aux liens entre technologie et religion. Alors que Susan White inverse la question posée par ses prédécesseurs et analyse l'influence de la technologie sur la religion (plutôt que le contraire), Bronislaw Szerszynski argumente, toujours dans la foulée de la thèse de Lynn White Jr., que ce serait le protestantisme, et non pas le christianisme, qui aurait vidé la nature de son aspect « sacré » et ouvert la voie à l'industrialisation.

Ainsi, bien que le sujet ait été pleinement investi du côté des recherches historiques et continue de l'être, certaines lacunes peuvent être remarquées du côté des études littéraires. À ce jour, seuls deux volumes se concentrent spécifiquement sur le sujet de la mécanique dans la littérature : le collectif dirigé par Fabienne Pomel, *Engins et machines*, réunit des analyses ponctuelles d'une variété d'œuvres médiévales, alors que l'ouvrage d'Alexandra Ilina, *Samblances : Images animées dans le roman français médiéval* ne semble avoir eu qu'une diffusion et un écho limités. D'autres articles épars ont été publiés à propos des automates au fil des années, mais ils ne paraissent ni se répondre ni se contredire : il ne semble donc pas y avoir présentement de discussion active au sujet de l'automate dans le monde des études littéraires. Pourtant, l'automate médiéval est avant tout un être « de papier », confiné pendant longtemps au monde clérical plutôt « qu'artisanal », c'est-à-dire « pratique » et concret. La vision médiévale de

la mécanique est donc indissociable de la littérature et une étude approfondie de ce sujet est nécessaire.

### Recherche lexicale

La catégorie de l'*automate* est volontairement large, précisément parce que les auteurs médiévaux se servaient d'un vocabulaire différent du nôtre pour désigner les œuvres mécaniques. Bon nombre de textes mettent en scène des chevaliers, des hommes, des femmes et des enfants « tresgitez<sup>7</sup> », c'est-à-dire « moulés », le plus souvent en cuivre, alors que d'autres privilégient les « ymages » dotées de mouvement. Le mot « ymage » est utilisé au Moyen Âge pour désigner une œuvre peinte ou une statue, voire une idée. Le terme moderne s'en rapprochant le plus serait sans doute celui de « représentation ». Dans tous les cas, les mécanismes en tant que tels sont rarement décrits, bien qu'il soit fréquemment mentionné que ces êtres sont conçus « par art de nigramance<sup>8</sup> », c'est-à-dire par « magie noire ». A priori, la mécanique semble donc occuper très peu de place dans cette définition. Rappelons cependant que le Moyen Âge a une conception des arts mécaniques qui est différente de celle d'aujourd'hui. En comparant la manière dont les textes de saint Augustin, Isidore de Séville ou Hugues de Saint-Victor abordent les arts mécaniques, nous constatons que, pour respecter la conception de l'époque, notre enquête doit englober tous les arts ayant des visées dans le monde physique, palpable, à l'opposé du monde spirituel. Les œuvres du sculpteur ou du peintre font donc partie des « arts mécaniques », tout autant que celles de l'astrologue, qui, en observant les étoiles, cherche à influencer les moissons. En somme, la

---

<sup>7</sup> *Lancelot du Lac*, (éd. Elspeth Kennedy et trad. François Mosès), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1991, p. 666. Nous donnerons dorénavant la référence (numéros de page ou de vers) directement dans le corps du texte, entre parenthèses, à la suite des citations.

<sup>8</sup> *Le Haut Livre du Graal*, (éd. et trad. Armand Strubel), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007, p. 662.

mécanique est cet art qui cherche à améliorer les conditions de la vie terrestre à l'aide de solutions matérielles.

Il importe aussi de considérer que la relation entre l'humain et l'objet a grandement évolué.

Le Moyen Âge ne dispose pas de lexique fixe pour désigner les « objets » :

Le flottement du vocabulaire médiéval pour désigner les réalités inanimées que nous appelons aujourd'hui « objets » témoigne d'abord de l'absence d'une catégorie isolée et bien délimitée : les couples inanimé et animé, objet et sujet, matériel et immatériel, relèvent d'une pensée binaire que nous aurions tort de projeter *a priori*<sup>9</sup>.

De ce fait, lorsqu'il est question de mécanique, la pensée médiévale semble beaucoup plus axée sur le processus que sur le résultat. Un mot tel que « engin » est ainsi plus généralement utilisé pour décrire le caractère d'une personne « engignieuse » que pour parler d'un objet. Dans les cas où il est bel et bien question d'une construction physique, celle-ci se voit rarement accoler l'étiquette d'« engin » : plus fréquemment, il sera mentionné que la « chose » a été construite « par engin », une formulation qui, une fois de plus, met l'accent sur le moyen plutôt que sur le produit fini. La définition médiévale de l'engin est en effet plus près du « stratagème » que de la définition moderne d'un « objet servant à faire une opération précise<sup>10</sup> ». Même lorsqu'ils ne comprennent pas d'engrenages ou de manivelles, les automates à l'étude ont donc en commun d'avoir tous été *construits* dans un *but* précis. Dans le même ordre d'idées, le mot « machine » a évolué à partir d'une racine dont la signification était beaucoup plus abstraite que la définition moderne donnée à cet « objet fabriqué, généralement complexe [...] destiné à transformer l'énergie [...] et à utiliser cette transformation<sup>11</sup>. » Selon Jean-Luc Martine :

Le français « machine » est en effet une transposition érudite du latin *machina*, qui appartient à l'ensemble des termes formés à partir d'un emprunt au dorien *machana*, lui-même issu de l'ancien

---

<sup>9</sup> Fabienne Pomel, « Ce que (nous) disent les objets médiévaux », dans Fabienne Pomel (dir.), *Lire les objets médiévaux : quand les choses font signe et sens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 10.

<sup>10</sup> *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2013, p. 873.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1479.

radical \*magh-, dont le sens s'attache à la notion de « pouvoir », où il faut entendre l'expression d'une puissance comprise comme une capacité d'agir<sup>12</sup>.

Si cette définition se révèle éclairante en ce qui a trait à la culture et à la conception médiévales de la mécanique, il nous faut cependant prendre en considération qu'en tant que tel, le lexique de la « machine » est presque entièrement absent<sup>13</sup> des romans étudiés. Les penseurs s'exprimant en latin usent effectivement du vocabulaire de la *mechanicum*, mais du côté de la langue romane, lorsqu'il est question de mécanique, le champ lexical le plus fortement mis à profit est plutôt celui de l'*engin*. Le mot demeure cependant investi de la même polysémie, oscillant entre le caractère d'une personne habile, un artifice, la ruse et, finalement une « machine<sup>14</sup> ». En somme, toucher à la thématique de l'automate revient donc à aborder celle des sciences et des *connaissances* problématiques bien davantage que celle des *objets* problématiques.

### Contexte historique

La plus ancienne référence aux automates (dans la culture occidentale, du moins) apparaît dans l'*Illiade* d'Homère. Au dix-huitième chant, le dieu Héphaïstos est représenté dans sa forge, occupé à fabriquer des « trépieds<sup>15</sup> » sur roues qui doivent assurer le service des dieux sur le mont Olympe. Dans son travail, il est assisté de deux « servantes en or, mais ressemblant à des vierges vivantes<sup>16</sup>. » C'est également en Grèce antique que nous retrouvons la plus ancienne occurrence de l'adjectif « mécanique », dans un traité du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. attribué à tort à Aristote. Dans ce

---

<sup>12</sup> Jean-Luc Martine, « Les notions de machine et de mécanisme : conditions et possibilités des métaphores de la machine dans la pensée de l'âge classique », *Lumen*, vol. 25, 2006, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/lumen/2006-v25-lumen0256/1012073ar.pdf>, [réf. du 20 novembre 2023].

<sup>13</sup> *Idem*

<sup>14</sup> *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Dictionnaires Larousse, coll. « le Moyen Âge », 1992, p. 204.

<sup>15</sup> Homère, *Illiade*, (éd. et trad. Mario Meunier), Paris, Le Livre de Poche, coll. « classiques », 1972, p. 424.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 425.

texte, il est expliqué que la *μηχανή* (« *mékhanê* ») est « la partie de la technique qui vient à notre secours<sup>17</sup> » chaque fois qu’il faut faire quelque chose « contre la nature<sup>18</sup> ».

L’idée selon laquelle il serait possible de créer la vie – ou, du moins, son imitation – à partir de structures mécaniques est donc extrêmement ancienne et on constate que, de manière générale, la Grèce antique semblait disposer d’une culture de la mécanique plutôt bien développée. Dès le troisième siècle avant l’ère commune, l’École d’Alexandrie disposait d’ingénieurs entièrement dévoués aux arts mécaniques, desquels plusieurs écrits anciens ont survécu au passage du temps, notamment ceux de Philon de Byzance (280 à 220 av. J.-C.), de Ktésibios d’Alexandrie (284 à 221 av. J.-C.) et de Héron d’Alexandrie (ca. 1<sup>er</sup> s.). Aucun de ces traités de mécanique grec n’a cependant circulé en Europe de l’Ouest durant le Moyen Âge, alors qu’ils ont connu une importante fortune dans le monde islamique, qui a fourni les traductions arabes qui en ont permis la diffusion ultérieure.

Conséquemment, pendant plusieurs centaines d’années, c’est principalement par leurs contacts avec le monde arabo-musulman que les hommes du Moyen Âge chrétien ont pu admirer des ouvrages de mécanique complexe. Le premier « automate » à apparaître dans la littérature du Moyen Âge latin est une clepsydre ornée de figures mouvantes que le calife de Bagdad Harun al-Rashid aurait offert à Charlemagne<sup>19</sup>. Le cadeau impressionne grandement les contemporains de l’empereur, comme le confirme la description admirative de l’horloge rédigée par un chroniqueur dans les *Annales regni Francorum* (807)<sup>20</sup>. Suite à cet échange de cadeaux, les automates

---

<sup>17</sup> Philippe Fleury, « Traités de mécanique et textes sur les machines », *Entretiens sur l’Antiquité classique*, n°42, 1996, p. 45.

<sup>18</sup> *Idem*

<sup>19</sup> Elly R. Truitt, *op. cit.*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 5.

commencent à apparaître dans la littérature européenne, tout d’abord dans des récits à prétentions historiques — annales et récits de voyages —, puis dans les récits fictionnels<sup>21</sup>.

La relation houleuse faite de crainte et d’admiration qu’entretenaient Chrétiens et Musulmans au Moyen Âge a donc certainement influencé la conception médiévale latine des arts mécaniques. *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, chanson de geste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, offre sans doute l’exemple littéraire le plus parlant de ces tensions culturelles. Dans ce récit à teneur comique, Charlemagne est outré d’entendre sa femme prétendre qu’Hugues le Fort, l’empereur de Grèce et de Constantinople, lui est supérieur. Il entreprend donc d’aller rencontrer son rival afin de désavouer son épouse. À Constantinople, il semble cependant que la reine ait eu raison puisque les Francs sont accueillis par un défilé de richesses toutes plus renversantes les unes que les autres, le point culminant de la description étant sans doute les deux enfants de cuivre qui, alimentés par la force du vent, soufflent du cor et font tourner le palais de l’empereur à toute vitesse<sup>22</sup>. Le désavantage des Francs est souligné par le fait que tous les compagnons de Charlemagne perdent pied sous l’effet de la rotation, alors que Hugues le Fort ne s’en trouve aucunement dérangé :

Karles vit le paleis [e] turner e fremir,  
[...]  
Ne pout estre sur peiz, sur le marbre s’asist.  
[...]  
Li reis Hugun li forz en est avant alez  
E a dit a Franceis : « Ne vus descunfortez. (v. 385-395)

À la fin du récit, c’est cependant par l’intervention d’un ange accomplissant pour lui divers miracles que Charlemagne parvient à prouver sa supériorité (v. 672-678). Au fil du texte, on sent donc une forme d’inquiétude de la part des Occidentaux face à la supériorité de l’Empire islamique

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> *L’épopée pour rire : Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople et Audigier*, (éd. et trad. de Alain Corbellari), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2017, p. 158.

en matière de connaissances scientifiques, laquelle est immédiatement contrebalancée par la croyance en la supériorité de leur religion. Deux des miracles divins accomplis pour Charlemagne concernent directement la merveille technique que représente le château tournoyant : par la puissance de Dieu, le comte Guillaume d'Orange est en mesure de soulever d'une seule main une lourde boule d'or et d'argent avant de l'envoyer rouler à travers le palais pour en abattre quarante toises de muraille (v. 735-752), alors que le seigneur Bernard parvient à déplacer le cours d'un fleuve pour en inonder le château en entier (v. 762-782). Après coup, le magnifique château d'Hugues le Fort est en bien mauvais état, « preuve » que toutes les richesses et le savoir-faire du monde ne valent rien devant la puissance de Dieu.

Si le désavantage scientifique du monde chrétien médiéval est un fait historique connu<sup>23</sup>, il demeure en revanche plus difficile de savoir quel était *exactement* l'opinion des savants de l'époque au sujet de la mécanique. Comme on a pu le montrer précédemment, cette question a déjà été vivement débattue par les historiens, certains décrivant un Moyen Âge ouvert aux possibilités offertes par la science et recherchant consciemment les avancées technologiques, alors que d'autres objectent que le catholicisme tel que pratiqué à l'époque ne pouvait que se montrer craintif face aux arts pratiqués dans l'intérêt du confort matériel. Comme c'est le cas bien souvent, la réponse à cette question loge sans doute entre ces deux pôles. De fait, à l'exception de quelques opinions plus extrêmes, la plupart des chercheurs constatent prudemment que la vision médiévale chrétienne de la mécanique devait être plutôt ambivalente. Il est vrai que la vision de la science et en particulier de la mécanique, est principalement restée stable durant les premiers siècles du Moyen Âge. En effet, les invasions barbares qui commencent au IV<sup>e</sup> siècle et les guerres du VII<sup>e</sup> contre le monde islamique ont causé non seulement des dommages matériels important, mais ont

---

<sup>23</sup> Florian Besson, « Robots Médiévaux », *Actuel Moyen Âge*, [en ligne], <https://www.nonfiction.fr/article-8595-actuel-moyen-age-45-robots-medievoux.htm>, [réf. du 9 novembre 2023].

aussi contribué à couper le Nord-Ouest de l'Europe des principales réserves du savoir grec et latin<sup>24</sup>. Lorsque les premières universités apparaissent au XII<sup>e</sup> siècle, le curriculum est composé des sept arts libéraux tels que définis par Varron il y a plus d'un millénaire<sup>25</sup>. La mécanique n'occupe alors aucune place parmi cette distribution des savoirs. Cela n'a cependant pas empêché plusieurs érudits de l'époque de s'intéresser à la question. Dans ses *Etymologiae*, Isidore de Séville mentionne que les arts mécaniques sont certes utiles, mais beaucoup moins importants que la connaissance des Saintes Écritures ou des autres arts libéraux<sup>26</sup>. Saint Augustin offre quant à lui un bon exemple d'ambivalence face aux arts mécaniques. Dans un passage bien connu du livre XXII de *La Cité de Dieu*, le théologien s'intéresse à l'utilité des arts « terrestres », qu'il oppose à « l'art de bien vivre et d'arriver à la félicité immortelle<sup>27</sup> ». Tout au long du texte, les contradictions s'accumulent, obscurcissant toujours davantage le propos. Ainsi, s'il peut sembler positif de parler des « arts brillants, dont l'esprit humain doit à la nécessité ou à sa fantaisie l'invention et la culture<sup>28</sup> », une pointe d'ironie apparaît presque immédiatement dans la suite de la phrase, puisqu'il s'agit aussi des « arts où éclate, dans les choses superflues, [...] dangereuses ou nuisibles, une merveilleuse puissance d'entendement et de raison<sup>29</sup> ». Pourtant, le propos de Saint Augustin ne peut être entendu de manière strictement négative, puisqu'il dresse ensuite une longue liste de bienfaits associés aux arts mécaniques : « À quels prodiges dans les tissus des vêtements, dans la construction des édifices, l'industrie humaine n'est-elle pas arrivée? Quels progrès dans l'agriculture, dans la navigation<sup>30</sup>? » Mais il aurait été trop simple, sans doute, d'en rester là, et le théologien conclut son énumération avec une nouvelle pointe d'ironie : « Et pour défendre même

---

<sup>24</sup> Alistair C. Crombie, *Augustine to Galileo*, Cambridge, Harvard University, 1979 [1961], p. 32.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>26</sup> Elly R. Truitt, *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, (trad. de L. Moreau), Paris, Charpentier, 1843, p. 533.

<sup>28</sup> *Idem*

<sup>29</sup> *Idem*

<sup>30</sup> *Idem*

des erreurs et des faussetés, qui saurait apprécier tout ce qui s'est élevé de puissantes intelligences parmi les philosophes et les hérétiques<sup>31</sup>? »

Il faut attendre le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor, au XII<sup>e</sup> siècle, pour que la mécanique soit reconnue comme l'une des quatre branches de la philosophie<sup>32</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle également paraît la traduction de *De Artu Scientiarum* d'Alfarabis par Gundislavo, permettant ainsi au monde occidental de redécouvrir, dans sa version arabe, la classification des arts telle que conçue par Aristote<sup>33</sup>. Or, même Hugues de St. Victor, généralement reconnu comme étant le premier universitaire à avoir intégré la mécanique au nombre des apprentissages légitimes, n'a pas une vision strictement positive des sciences manuelles. Il s'affaire d'ailleurs à démontrer que les arts mécaniques sont « adultères » car ils ont pour objectif l'imitation de la nature<sup>34</sup>. Cette association provient principalement d'une erreur étymologique entre le mot grec *mechanaomai* (faire des machines) et le latin *moechari* (être adultère)<sup>35</sup>. Comme le fait remarquer Guy Allard, le rapprochement est cependant plus que langagier :

pour ces esprits scolastiques, imbus de platonisme, l'association de la science mécanique à l'adultère n'allait-elle pas de soi dans la mesure même où l'activité artisanale est jugée propre à retenir l'esprit prisonnier de l'univers sensible qualifié de monde du non-être, des apparences, de l'opinion, de la tromperie et du faux-semblant que symbolise à merveille l'image de l'adultère<sup>36</sup>?

D'autre part, il apparaît que les réactions incertaines et anxieuses des penseurs médiévaux aient principalement constitué une réponse aux changements qui étaient déjà en marche. Il est possible d'observer, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ce que certains qualifieraient de révolution industrielle médiévale. Pour Elspeth Whitney, « Medieval society is often pictured as one in which industry

---

<sup>31</sup> *Idem*

<sup>32</sup> Elspeth Whitney, art. cit., p. 84.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>35</sup> Alain de Libera, *La philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 319.

<sup>36</sup> Guy Allard, « Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale » dans Guy Allard (dir.), *Les arts mécaniques au Moyen Âge*, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 17.

was increasingly mechanized and in which human beings found themselves increasingly surrounded by machines<sup>37</sup>. » Des inventions telles que la manivelle, le gouvernail, le rouet, de même que certaines améliorations apportées aux moulins à vent et à eau<sup>38</sup> ont en effet engendré le mélange habituel d'enthousiasme et de crainte qui accompagne souvent les nouvelles technologies. Ces inventions, qui peuvent sembler triviales de nos jours, ont pourtant eu un impact majeur sur l'organisation sociale médiévale : en amenant de nouvelles possibilités d'enrichissement, elles ont encouragé la création d'une nouvelle classe bourgeoise<sup>39</sup>. Pour certains membres de la noblesse également, le travail manuel devient ainsi très attrayant, surtout que le développement de l'économie marchande des villes entraîne un certain « déclin de l'économie rurale de type féodale<sup>40</sup> ». En France, la pratique de telles activités commerciales est interdite aux aristocrates, sous peine de la perte juridique de leurs titres et privilèges<sup>41</sup>. Ailleurs cependant, notamment en Italie, les nobles participent à « ces nouvelles sources de profits<sup>42</sup> », et fournissent ainsi un exemple qui pourrait se révéler tentant. Selon Guy Allard, l'enjeu principal des textes « anti-mécanique » de l'époque est ainsi « d'enrayer la vague de mobilité sociale qui déferle sur les couches aristocratiques de plus en plus attirées par les professions lucratives nouvelles et l'appétit des pouvoirs économiques récemment installés sous leurs yeux<sup>43</sup>. » Lorsque les penseurs mettent en garde contre les arts mécaniques, ils dévaluent surtout les métiers qui leurs sont associés, rappelant lourdement leur origine roturière<sup>44</sup>, probablement dans le but d'endiguer cette vague de changement.

---

<sup>37</sup> Elspeth Whitney, art. cit., p. 2.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>39</sup> Guy Allard, art. cit., p. 25.

<sup>40</sup> Jacques Le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 43.

<sup>41</sup> *Idem*

<sup>42</sup> *Idem*

<sup>43</sup> Guy Allard, art. cit., p. 25.

<sup>44</sup> *Idem*

La « révolution industrielle » médiévale suscite donc deux réactions opposées, mais concomitantes : l'enthousiasme et le refus. En effet, la peur de l'Autre et du changement, que creusent ou qu'aggravent d'importantes questions théologiques portant sur la légitimité du savoir et de la création, jette du sable dans l'engrenage. Pourtant, ce braquage idéologique est, du point de vue littéraire, fécond. Rien de mieux qu'une ambivalence morale, scientifique et culturelle pour faire noircir des pages aux auteurs de l'époque.

\*\*\*

Le survol lexical et historique permet de constater la complexité de la figure de l'automate ainsi que la variété des thématiques qui peuvent s'y rattacher. Dans le cadre de cette étude, nous chercherons à interroger les liens entre l'automate et les problématiques liées à la création « littéraire » : au Moyen Âge central, période de l'essor du genre romanesque, l'automate apparaît comme une métaphore toute trouvée pour interroger les tenants et aboutissants de ce nouveau phénomène culturel. Trois grands axes principaux semblent se dégager de ce postulat. Dans le premier tiers de l'étude, nous nous intéresserons à l'aspect « merveilleux » de l'automate et verrons comment il participe à certaines stratégies textuelles reliées à la création du surnaturel diabolique. Nous tenterons également de comprendre pourquoi le diable lui est si fréquemment associé. Dans le second tiers, nous nous attarderons sur les liens entre l'automate et le temps, en prêtant une attention particulière à l'influence que l'automate peut avoir sur le temps du récit. Enfin, le troisième chapitre aura pour but d'étudier la figure du créateur d'automates. Nous chercherons à comprendre quelles caractéristiques peuvent être associées à ce personnage et de quelle façon il participe à l'élaboration de l'*ethos*<sup>45</sup> de l'auteur médiéval.

---

<sup>45</sup> Sur l'*ethos* en tant que manière pour l'auteur de construire et projeter son image au sein de son discours, voir Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France,

## CHAPITRE 1

### L'automate diabolique

#### Des robots et des merveilles

Si des objets que l'on peut associer aux « automates » ont véritablement existé au Moyen Âge, il est clair que les exemples tirés des romans à l'étude appartiennent au monde de l'imaginaire. En effet, contrairement à ce qui peut être observé dans les annales ou les récits de voyage, les auteurs de romans ou de chansons de geste ne se soucient pas d'illustrer le fonctionnement des automates ou d'en fournir des représentations « réalistes ». Leur objectif n'est pas encyclopédique. Au même titre que les fées ou les loups-garous, l'automate des romans appartient au monde du surnaturel et doit être traité comme tel. Pour cette raison, une analyse de l'automate médiéval passe avant tout par une analyse de la *merveille*, « ce vocable monumental, de référence toujours incertaine<sup>46</sup> » qui, dans le contexte des études médiévales, rassemble presque toutes les déclinaisons des termes associés aux littératures de l'imaginaire<sup>47</sup>.

Il va de soi que le « surnaturel » médiéval n'est pas le même que le surnaturel contemporain. Dans un contexte fortement religieux, la différence entre le possible et l'impossible ne dépend après tout que de Dieu. Cela ne signifie pas, cependant, que les auteurs du Moyen Âge prêtaient foi à tout et n'importe quoi. Selon Christine Ferlampin-Acher, les merveilles sont plus « de l'ordre de la poétique que du folklore<sup>48</sup> », c'est-à-dire que leur apparition dans les romans du

---

coll. « L'interrogation philosophique », 2010 et, plus récemment, Dominique Maingueneau, *L'ethos en analyse du discours*, Paris, Academia, 2022.

<sup>46</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles)*, Genève, Slatkine, 1991, p. 61.

<sup>47</sup> *Idem*

<sup>48</sup> Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003, p. 10.

Moyen Âge ne témoigne pas toujours d'une véritable croyance, mais bien d'un processus de réflexion sur l'art romanesque. « L'écriture de la merveille reste un jeu littéraire, et à ce titre présuppose une certaine distance critique, qui n'empêche pas de constater simultanément l'importance des enjeux idéologiques qui s'y rattachent<sup>49</sup> », écrivait déjà Francis Dubost. Les auteurs médiévaux, bien qu'ils puissent entretenir certaines croyances personnelles, demeurent donc très lucides face à leur entreprise – celle d'écrire de la fiction – et sont tout à fait conscients de ce que les merveilles *font* à leur récit ; ce à quoi elles *servent*.

Des ouvrages entiers ont déjà proposé une synthèse de l'histoire du mot et ont voulu fournir des définitions stables. Pour l'essentiel, le « terme “merveilleux” implique [...] une perception visuelle, suivie d'une réaction d'étonnement qui susciterait une interrogation maintenue en suspens<sup>50</sup>. » Cette perception visuelle consiste essentiellement en un signal d'alerte. Le protagoniste se trouve alors dans une situation où l'information offerte par les sens est contraire à celle promulguée par la raison : « la *merveille* [...] installe un conflit entre la perception des choses et leur compréhension. Elle est tout à la fois ce que l'œil voit [...] et ce que l'esprit récuse, ou serait tenté de récuser<sup>51</sup>. » Le *Perlesvaus* en fournit un bon exemple, lors du passage où Gauvain arrive pour la première fois au château du Roi Pêcheur. Le retour constant des verbes relatifs à la vision permet de faire une sorte d'arrêt sur image et d'indiquer clairement au lecteur que ce passage descriptif est important :

Il s'en vait cele part et aproche un chastel et le *voit* environé de grant mur et *voit* l'entree del chastel molt fort, et *s'esgarde* et *voit* un lion qui se gisoit en mi l'entree de la porte et estoit enchaené et estoit fichié la chaine el mur ; et *voit* a chascune partie de la porte .ii. vilains masseïs de keuvre qui fichiés estoient el mur et descochoient par engeig quarriaus d'arbalestre par grant forche et par grant air. Mesire Gauvain n'ose aprocher la porte por cho qu'il *veoit* le lion a la porte et iteus gens. Il *esgarda* desus le mur amont et *voit* une maniere de gens qui *sambloient* estre de saintissime vie (Br. V, p. 278-280, l. 32-10)

---

<sup>49</sup> Francis Dubost, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, p. 475.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>51</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 75.

Ainsi, le chevalier « esgarde » l'automate et « s'en esmerveille molt », puisqu'il s'agit d'une chose qui n'est pas attendue dans le monde rationnel. On retrouve là l'une des principales caractéristiques du genre fantastique tel que défini par Tzvetan Todorov : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>52</sup>. » Dans le contexte de la littérature fantastique moderne, le paradoxe ainsi créé suffit à soulever une réaction émotive au lecteur : le monde, avec ses règles et son organisation logique, est renversé par une impossibilité fondamentale, ce qui permet de faire surgir le doute. Au Moyen Âge, en revanche, le processus est légèrement différent. Si, comme l'a montré Francis Dubost, « le fantastique naît d'un dérèglement de [l'] organisation rationnelle<sup>53</sup> », alors il importe de prendre en compte que l'organisation rationnelle de la société médiévale n'est tout simplement pas la même que celle de nos sociétés modernes. Puisque l'existence du surnaturel, par le biais de l'intervention des forces supérieures, est théoriquement acceptée, le fantastique naît plutôt de l'incertitude quant à l'identité de la chose mise en cause. Pour le lecteur médiéval, la peur ne naît donc pas dans l'hésitation entre le possible et l'impossible, mais elle porte plutôt sur l'origine positive ou négative du phénomène : Dieu ou Satan? Il s'agit là de cette « interrogation maintenue en suspens » décrite par Christine Ferlampin-Acher et que Francis Dubost nomme « incertitude fantastique<sup>54</sup> ». L'impossibilité de définir clairement l'identité de ces êtres crée la tension.

L'interrogation constitue la partie centrale de l'enjeu fantastique et permet d'identifier correctement ce qui, dans la vision médiévale, relève de la « merveille ». Il arrive, après tout, que le mot « merveille » soit employé dans des contextes exempts de surnaturel, simplement en réaction à quelque chose d'inhabituel ou de surprenant. En effet, « si les “merveilles à voir”

---

<sup>52</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

<sup>53</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 207.

<sup>54</sup> *Idem*

peuvent renvoyer tout simplement à quelque chose qui étonne, à partir du moment où les personnages s'interrogent quant à l'origine du phénomène, on rejoint indubitablement le registre "objectif" de la merveille<sup>55</sup>. » Dans tous les textes étudiés, le questionnement identitaire semble faire partie intégrante de la topique de l'automate. Outre le fait que le Moyen Âge chrétien ne possède pas la technologie nécessaire à la création des êtres mécaniques représentés dans les romans, ce qui fait de l'automate un être surnaturel tient à la difficulté qu'il peut y avoir à définir son identité. Selon Francis Dubost, le personnage de l'automate correspond à la catégorie « événementielle » de la merveille<sup>56</sup>, laquelle se définit par « la transgression des lois de la nature<sup>57</sup> ». Selon le même chercheur, « les objets rendus automobiles par une action magique introduisent la confusion entre l'animé et l'inanimé<sup>58</sup> ». Le surnaturel associé à l'automate – et la réaction émotive qu'il provoque –, est donc intimement lié au côté liminal de ce personnage, qui se situe aux frontières entre la vie et la mort, la chose et la personne. Fondamentalement, l'automate est donc un être ambigu et son apparition dans les textes de fiction témoigne d'un désir de jouer avec cette ambiguïté et de la mettre en scène.

### L'ombre du diable

La thématique de l'automate repose en grande partie sur la création de l'hésitation fantastique, qui se résout le plus souvent par le renvoi au champ des *deables* : « la plupart des textes romanesques ou épiques insistent [...] sur le caractère menaçant, inquiétant des automates et sur les aspects maléfiques voire diaboliques de leur pouvoir<sup>59</sup>. » L'automate est donc d'emblée

---

<sup>55</sup> Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2013, p. 59.

<sup>56</sup> Francis Dubost identifie quatre catégories principales pour identifier les manifestations surnaturelles : des « catégories événementielles », des « catégories cognitives », des « catégories existentielles » et des « catégories opératives ». Voir *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale* aux pages 61-63.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>58</sup> *Idem*

<sup>59</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Nombre du temps : en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 19.

associé au danger, au Diable. Mais avant que ne soit résolue l'hésitation fantastique, plusieurs signes viennent suggérer la présence des forces occultes. En plus de jouer le rôle de l'antagoniste, l'automate est doté de nombreuses caractéristiques qui l'associent au diabolique, notamment l'usage du cuivre dans sa fabrication. Loin d'être un choix anecdotique, le cuivre, qui est un métal généralement associé au Diable<sup>60</sup>, caractérise presque systématiquement les automates des romans de chevalerie. Par sa couleur jaune-orangé, il peut également rappeler le paganisme et la trahison<sup>61</sup>. Les « dui enfant » qui ornent le tombeau de l'émir dans *Le Roman d'Alexandre* sont ainsi « fondu de coivre » (Br. III, v. 7176), les sonneurs de cor du *Voyage de Charlemagne* sont également « de quivre » (v. 352), de même que tous les automates que Lancelot affronte à la Douleuse Garde (p. 662-666). Dans *L'Estoire del saint Graal*, le mécanisme de la porte secrète de la chambre du roi Evalach est bien sûr « de keuvre<sup>62</sup> » (§ 283, l. 5) et dans le *Perlesvaus*, les automates qui gardent l'entrée de la terre du Roi Pêcheur (Br. V, p. 280, L. 4), les archers du Château Tournoyant (Br. IX, p. 642, l. 9) et les défenseurs du Château du Taureau de Cuivre (Br. IX, p. 662, l. 6) sont tous faits du même métal.

Les automates fabriqués avec d'autres matériaux que le cuivre possèdent en général d'autres traits physiques qui permettent de les associer à l'enfer. Par exemple, dans le *Cléomadès*, le principal automate est un cheval mécanique fait d'ébène et d'acier<sup>63</sup> (v. 1619-1630). À leur façon, ces deux matériaux suggèrent eux aussi une créature infernale : l'ébène en raison de sa

---

<sup>60</sup> Hélène Bouget, « Merveilles, machines et automates dans les romans de *Perlesvaus* », dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55665?lang=fr>, [réf. du 25 novembre 2024].

<sup>61</sup> Céline Perol, « Judas ou la rupture nécessaire », *l'Abécédaire de la rupture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « À la croisée des SHS », 2020, [en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03250999/document>, [réf. du 17 novembre 2023].

<sup>62</sup> *L'Estoire del saint Graal*, (éd. Jean-Paul Ponceau), t. I, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1997, p. 173.

<sup>63</sup> Adenet le Roi, *Li Roumans de Cléomadès*, (éd. André Van Hasselt), vol. I, Bruxelles, V. Devaux et Cie, 1865, p. 47.

couleur noire et l'acier par son mode de production<sup>64</sup> impliquant le feu très élevé d'un fourneau<sup>65</sup>. Lorsqu'elle n'est pas suggérée par les matériaux, la présence du Diable peut aussi être insinuée par le biais de l'apparence donnée à l'automate. *Le Roman d'Alexandre* en fournit un très bon exemple. Un passage de la troisième branche met en scène deux automates d'or qui défendent l'accès à un pont (Br. III, v. 3388-3404). L'or ayant généralement une connotation positive<sup>66</sup>, le matériau ne peut être mis en cause. En revanche, la forme adoptée par les automates est faite pour évoquer la dualité : « Li uns fu lons et grailles, l'autre gros et petit » (Br. III, v. 3395). Le goût esthétique du Moyen Âge se portant vers l'équilibre et la constance, tout excès physique est généralement un signe de laideur : « ugliness [...] is the result of excess<sup>67</sup> », comme l'écrit Alice Colby dans un ouvrage consacré au portrait dans la littérature du Moyen Âge central. Dans *Le Roman d'Alexandre*, la laideur issue de la dissemblance est ce qui permet d'associer les automates du pont à une origine diabolique, car puisque le « Beau » est associé à la divinité, le « Laid », son contraire, ne peut venir que du Diable<sup>68</sup>. Les dissimilitudes entre les deux automates consistent en « une forme de disharmonie, codifiant la monstruosité inhérente à toute création animée par la magie<sup>69</sup>. » On remarquera également que la grande majorité des automates défenseurs se

---

<sup>64</sup> Il est vrai que tout métal doit être forgé, mais l'acier demeure particulièrement associé au feu et à la chaleur en raison de son mode de production. L'acier est un alliage de fer et de carbone qui peut être obtenu en chauffant à très haute intensité (890°C) du fer et des matières carbonées, puis en les refroidissant rapidement par la trempe. Voir Robert Halleux, « Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, n° 3, 2007, p. 1301-1319.

<sup>65</sup> Chantal Connochie-Bourgne, « Automates à clef et engrenages du récit : Le cheval volant dans le *Cléomadès* d'Adenet le roi » dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines, op. cit.* : [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55664>, [réf. du 2 février 2024].

<sup>66</sup> Michel Pastoureau, « Or (histoire et symbole) », dans *Les couleurs au Moyen Âge : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2022, p. 184-187.

<sup>67</sup> Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 72.

<sup>68</sup> Emmanuelle Klinka, « La laideur, stigmaté du mal », *Senefiance*, n°43, 2000, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/4030>, [réf. du 10 décembre 2023].

<sup>69</sup> Alexandra Ilina, *Samblances : images animées dans le roman français médiéval*, Bucarest, Editura Universității din București, 2018, p. 64.

présentent par paire<sup>70</sup>, bien que la thématique du double soit rarement aussi fortement appuyée que chez les gardiens de pont du *Roman d'Alexandre*.

Enfin, les mots qui sont le plus souvent employés pour décrire la méthode de construction des automates suggèrent également une influence diabolique. Les renvois à la « nigromancie » et aux « enchantements » sont très fréquents et ramènent nécessairement aux arts occultes<sup>71</sup>, tout comme la précision quant à la possibilité pour les automates d'avoir été « tresgeteïs », terme qui peut à la fois renvoyer à l'acte de « couler dans un moule<sup>72</sup> » ou de « jeter un sort<sup>73</sup> ». Appliqué à un automate, le verbe *tresgeter* produit donc une riche ambiguïté entre les arts de la métallurgie et de la magie noire.

### L'hésitation demeure

Or, si tous ces éléments font signe vers une nature diabolique, il est rare que celle-ci soit clairement désignée comme telle, du moins, avant que les automates aient été vaincus. La tension est ainsi maintenue et le lecteur, autant que les personnages<sup>74</sup>, continuent à éprouver le doute constitutif du fantastique. D'ailleurs, il est assez rare que le protagoniste affronte directement l'automate, dont la présence est bien davantage un prétexte au face à face au cours duquel se développe l'hésitation fantastique. Le combat – s'il a lieu – se solde toujours par une victoire rapide : une fois que la tension provoquée par l'hésitation est résolue, la mise à mort n'est plus

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>71</sup> Voir Jean-Patrice Boudet, « La magie et ses transformations aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », dans *Entre science et nigromancie : astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 119-155.

<sup>72</sup> *Dictionnaire de l'ancien français*, *op. cit.*, p. 598.

<sup>73</sup> *Idem*

<sup>74</sup> Tzvetan Todorov donne trois conditions nécessaires au surgissement du fantastique : l'hésitation ressentie par le lecteur, l'hésitation ressentie par le personnage, qui permet de faire du doute l'une des thématiques de l'œuvre et l'attitude du lecteur, qui refuse l'interprétation allégorique ou « poétique » (voir *Introduction à la littérature fantastique*, p. 37). La définition s'applique parfaitement aux hésitations concernant la nature des automates dans toutes les œuvres de notre corpus, alors que les romans médiévaux ne cultivent pas systématiquement le doute chez le lecteur (voir à cet effet Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 115). Cet état des faits semble suggérer que l'ambiguïté est l'une des caractéristiques définitives de l'automate.

qu'une formalité. La conquête de la Douleuse Garde dans le *Lancelot* constitue sans doute l'exemple le plus évident de ce « mode de fonctionnement » de l'insertion de l'automate dans le récit. Dès l'arrivée de Lancelot dans cette forteresse, une demoiselle le prévient contre les « mauvaises costumes » (p. 502) qui y règnent, sans que celles-ci soient pourtant décrites. On pourrait bien sûr penser que le combat et le meurtre répétitif de tous les chevaliers cherchant à pénétrer dans le château par le biais d'une chaîne de combattants se remplaçant les uns les autres se posent comme l'épreuve constitutive de la « mauvaise coutume ». Pourtant, il apparaît clairement qu'il ne s'agit pas là du seul problème, car Lancelot n'a pas seulement à vaincre l'ensemble des défenseurs de la porte : il doit également passer quarante jours au château « sans gesir hors nule nuit » (p. 504), condition nécessaire pour que « charroient tuit li anchement del chastel dom il estoit toz plains, en tel manière qu'il seroient veü apertement » (p. 504). Lancelot quitte cependant le château sans accomplir cette dernière nécessité, laissant les habitants désespérés. Les enchantements du château ne sont jamais décrits, pas plus que les raisons pour lesquelles ils plongent les habitants dans tant de malheurs. Même après la victoire de Lancelot et la fuite du méchant châtelain, les habitants restent tourmentés. Plus tard, le chevalier retourne à la Douleuse Garde afin de terminer sa mission et découvre qu'il doit « querre les cleis des anchementenz » (p. 662). L'image de la clef est évocatrice : elle dote les enchantements d'un aspect à la fois mystérieux et mécanique. La mécanique et le mystère sont d'ailleurs très intimement liés, ce qui en fait des partenaires indispensables de l'écriture fantastique : « Si l'on nomme “machine” (et plus tard “machin”) ce dont on ignore le nom, c'est parce que l'idée de machine implique celle d'inconnu<sup>75</sup> », rappelle Jean-Luc Martine. La machine est donc un système dont on ignore le

---

<sup>75</sup> Jean-Luc Martine, art. cit., p. 15.

fonctionnement, et qui cultive chez l'observateur cette incertitude fantastique dont parlait Francis Dubost, puisqu'elle suggère la présence du diable, sans toutefois la confirmer.

Tout au long de l'épisode où Lancelot cherche les clefs des enchantements, la peur est cultivée par des références de plus en plus évidentes au diable. Le chevalier passe tout d'abord dans un cimetière, puis entre dans une chapelle où il peut accéder à un souterrain (p. 662). Cette traversée des lieux de la mort donne à son aventure l'allure d'une catabase. Dans le souterrain, les éléments se déchaînent : « li est avis que tote la cave doie fondre et que tote la terre tornoit. » (p. 662) Il s'agit de la première épreuve clairement surnaturelle qu'affronte Lancelot lors de son retour à la Douloureuse Garde et elle permet déjà de suggérer une présence néfaste. Le déclenchement de phénomènes atmosphériques extrêmes est souvent associé aux idoles païennes et aux dieux antiques, dont le culte était lié au contrôle des éléments<sup>76</sup>. Avant même l'apparition des premiers automates, le terrain est préparé pour qu'ils soient vus comme des objets blasphématoires.

Lancelot arrive ensuite à une porte et aperçoit « deus chevaliers de cuivre tresgitez ; et tient chascuns une espee d'acier si grant et si pesant que assez eüssient dui home a lever d'une, et gardent l'antrée de l'uis, si gietent les espees si menuement que nule riens n'i passast sanz cop avoir » (p. 662). Le chevalier arrive cependant à les dépasser en se protégeant de son bouclier et parvient à un grand puits à l'odeur fétide et qui est gardé par un homme à la tête noire et aux yeux brillants armé d'une hache. Après avoir vaincu cet adversaire qu'il jette dans le puits, le chevalier prend les clés des enchantements de la main d'une « damoisele de cuivre » (p. 664). La première clé permet d'ouvrir un pilier de cuivre, alors que la deuxième permet d'ouvrir un coffre périlleux, dont l'ouverture fournit la confirmation quant aux enchantements du château attendue depuis

---

<sup>76</sup> Karin Ueltschi, « Automates et mimésis : des chevaliers et des poissons », Rennes, 22<sup>e</sup> congrès arthurien, 2008, [en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920847/document>, [réf. du 8 octobre 2023].

plusieurs centaines de pages : « Et il met el coffre la clef. Et com il l’ot overt, si an sailli uns granz estorbeillons et une si granz noisse que il li fu avis que tuit li deiable d’anfer i fuissent ; et por voir si stoient il, que deiable estoient ce » (p. 666). Les diables disparaissent au moment où ils sont nommés, éliminant la peur en même temps que l’incertitude et les automates, qui s’effondrent à leur départ. La peur causée par ce qui ne *devrait pas* être, soit l’*animation* de ce qui ne possède pas d’*âme*, est ainsi vaincue par la constatation que ces objets n’ont jamais véritablement été vivants : c’étaient les diables qui les faisaient bouger. La compréhension du phénomène, bien que surnaturel, annule la tension narrative et met en lumière l’emploi d’un style d’écriture fantastique – parce que fondé sur le doute – lequel n’est pas toujours privilégié au Moyen Âge<sup>77</sup>. L’auteur du *Lancelot* se montre pourtant tout à fait conscient de l’emploi d’une telle stratégie, puisqu’il ne se gêne pas pour rappeler, au début de l’aventure, que la disparition des *anchentements* du château est indissociable du moment où ils « seroient veü apertement » (p. 504).

### L’exception qui confirme la règle

Le traitement de l’esthétique fantastique associée aux automates est plus à même d’être compris lorsqu’on s’intéresse aux occasions où l’hésitation se résout au contraire en faveur d’une origine divine. De telles occurrences sont rares, mais elles existent néanmoins, notamment dans le *Perlesvaus*, qui inclut une représentation d’automate miraculeux. Vers le début du roman, alors qu’il traverse une forêt, Gauvain découvre une fontaine magique ornée d’une statue (« ymage ») dotée de mouvement :

Et entra en la plus anuieuse forest del mont, et trova endroit l’eure de midi une fontaine qui clos estoit de marbre et iert aombree de la forest par deseure autresi comme de foille et avoit riches pilers de marbre tot environ a listes d’or et a pieres precieuses. Ens el maistre piler pendoit un vassiaus d’or, d’une kaine d’argent. Et il voit en mi la fontaine un ymage si proprement figuree que ço sambloit qu’ele fust en vie. Loés que mesure Gauvain s’apert la fontaine, l’image se met en l’iague et s’est esconsee. (Br. VI, p. 304-305, l. 25-3)

---

<sup>77</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 115.

L'apparition d'une fontaine – dont la richesse et la beauté sont, en elles-mêmes, des indices de surnaturel – au beau milieu d'une forêt sauvage tend à faire signe vers la « merveille ». Il s'agit de ce que Francis Dubost nomme « motifs indiciels », c'est-à-dire des « motifs qui ne comportent pas d'éléments surnaturels à proprement parler, mais le laissent cependant pressentir<sup>78</sup> ». Or, Gauvain échoue à résoudre correctement l'hésitation fantastique<sup>79</sup>. Arrivé devant une fontaine de grande richesse située au beau milieu d'une forêt, le chevalier semble l'identifier comme étant issue de la féerie : il effectue un geste pour se saisir d'un vase d'or pendant au bout d'une chaîne. Cette amorce de gestuelle rappelle beaucoup l'aventure de la fontaine de Barenton dans *Le Chevalier au lion* (v. 403-431), où lorsque de l'eau est versée sur le perron d'une riche et magnifique fontaine, une terrible tempête se déchaîne (v. 393-400). Cherchant l'aventure, comme tout bon chevalier doit le faire, Yvain n'hésite pas une seule seconde avant de poser le geste qui déclenche la merveille :

Sanz arester et sanz seoir  
Verssa sor le perron de plain  
De l'eve le bacin tot plain (v. 800-802)<sup>80</sup>

Dans le *Perlesvaus*, Gauvain se montre disposé à faire preuve de la même bravoure : « E Messires Gauvains descent e volt prendre le vessel d'or » (Br. VI, p. 306, l. 3-4). Il ne s'agit pourtant pas de ce même type d'aventure, laquelle ne lui était de toute façon même pas destinée, comme le lui apprend une « vois » : « Vos n'estes pas li bons chevaliers qui on en sert e qui l'on en garist » (Br. VI, p. 306, l. 5-6). La suite de l'épisode multiplie les images religieuses jusqu'à ce que le

---

<sup>78</sup> Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les lais de Marie de France », dans Jean Dufournet et Pierre-Yves Badel (dirs.), *Amour et merveilles : les lais de Marie de France : études*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 51.

<sup>79</sup> Au sujet des mésaventures chevaleresques de Gauvain, voir : Isabelle Arseneau, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106.

<sup>80</sup> *Yvain ou le chevalier au lion*, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, (éd. Daniel Poiron), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 348.

chevalier – lent à la détente, comme en a déjà témoigné son aventure au Château du Graal<sup>81</sup> – soit en mesure de comprendre l’origine divine de la merveille. On voit d’abord apparaître un clerc tout de blanc vêtu, suivi d’une procession de trois demoiselles portant du pain, du vin et de la viande dans des *vaissels* d’or, d’ivoire et d’argent. Insensible à ces signaux qui le ramènent à la fois au cortège du Graal et à la sphère religieuse, Gauvain n’arrivera à lire correctement les événements que lorsque les trois demoiselles – nouvelle Trinité – se fonderont ensemble pour n’en former qu’une : « Mesire Gauvain s’esmerveilla molt de cel miracle » (Br. VI, p. 306, l. 20-21). Sa lecture demeure cependant imparfaite, puisque s’il est en mesure d’identifier le miracle, il en ignore la *senefiance*. Il s’en enquerra plus tard, lors de son séjour au Château de l’Enquête (Br. VI, p. 322-334), sorte d’interlude métatextuel au cours duquel un clerc explique au chevalier le sens caché de certaines de ses aventures. Parmi toutes celles que lui relate Gauvain, il s’agit cependant de la seule que le prêtre refuse de gloser : « Sire, fait li provoires, je ne vos en diroie plus que vos en aveis oï. Et de tant deveis vos tenir a bien païé, et ne doit on pas descouvrir les secrés al Sauveor, ains les doivent cil garder secreement a cui eles sont comandeés. » (Br. VI, p. 334, l. 6-10)

Le refus du prêtre a de quoi surprendre : alors qu’il n’hésite jamais à offrir une interprétation religieuse des aventures de Gauvain, il refuse de commenter la seule qui soit clairement associée à la sphère du miraculeux. D’ailleurs, même les réponses qui *sont* données à Gauvain paraissent insatisfaisantes. Comme l’observe Hélène Bouget, dans tout le récit, « la volonté d’élucidation didactique, portée par la voix officielle des prêtres et ermites, entre trop souvent en contradiction avec le traitement du matériau narratif et avec les signes implicites que

---

<sup>81</sup> Dans la *Première Continuation*, Gauvain fait une fois de plus preuve de son incapacité à lire correctement les signes religieux, puisqu’il s’endort au passage du Graal. Voir : *Première Continuation de Perceval*, (éd. William Roach et trad. Colette-Anne Van Coolput-Storms), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993, v. 7709-7718.

celui-ci produit<sup>82</sup>. » En somme, le prêtre du Château de l'Enquête offre une lecture religieuse de tous les épisodes qui, a priori, ne semblent pas avoir été écrits dans le but de produire une métaphore chrétienne et refuse de se prononcer sur la scène qui l'est pourtant clairement. Effectivement, pour le lecteur médiéval, la *senefiance* de la scène est aisément déchiffrable : elle se rapporte à « l'aspect eucharistique du Graal, symbole de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie<sup>83</sup>. » La présence du pain, du vin et de la chair dans des « vaissels » est sur ce point éloquente. Quant à l'apparition des trois demoiselles qui n'en forment qu'une, il s'agit d'un renvoi transparent à la Trinité. Même la fontaine a sa place dans cette allégorie, puisque dans la *Queste del Saint Graal*, « le Graal sera interprété comme la fontaine de la grâce du Saint-Esprit<sup>84</sup> ». Il ne reste ainsi que la présence de la statue mouvante à interroger. Quel rôle vient-elle jouer dans cette mise en scène? Peut-être est-ce précisément par son mystère qu'elle *senefie*. En effet, la plupart des automates ont pour but de se faire voir : ils bloquent la voie des personnages en se montrant menaçants à la manière d'épouvantails, ou font office d'œuvres d'art. L'« ymage » qui orne la fontaine, au contraire, plonge sous l'eau, hors de vue, dès que Gauvain s'en approche. Associée à l'hermétisme de l'explication fournie par le prêtre, cette fuite pourrait symboliser précisément les mystères divins. En tant qu'œuvre d'art vivante, la statue incarne la création dont les secrets n'appartiennent qu'à Dieu. Contrairement aux automates diaboliques, qui perdent leurs mystères au moment où est résolue l'hésitation fantastique, les automates miraculeux semblent se dérober à toute tentative de glose ou d'explication. Ils signifient *en eux-mêmes*. C'est bien là le propre du *miraculeux* (ou du surnaturel chrétien) qui, contrairement au *merveilleux*, obéit à une « logique de

---

<sup>82</sup> Hélène Bouget, « Repenser le *Perlesvaus* : “Le sens de l'équivoque” », *Revue des Langues Romanes*, t. CXIX, n°1, 2015, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/rlr.2611>, [réf. du 7 novembre 2024].

<sup>83</sup> Edina Bozóky, « La “Bête Glatissant” et le Graal : les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, vol. CLXXXVI, n° 2, 1974, p. 134.

<sup>84</sup> *Idem*

l'*assurance* » : « en fermant l'investigation intellectuelle, le miracle reconforte le personnage et annule ainsi, chez lui, tout sentiment de *dotance*<sup>85</sup> ».

Une telle lecture de l'automate miraculeux peut être corroborée par l'analyse d'une autre des merveilles les plus mystérieuses du *Perlesvaus*, soit le gigantesque tonneau de verre du Château des Cors (Br. XI, p. 1002, l. 1-8). Au terme d'une longue navigation, Perlesvaus se retrouve sur une île magnifique et découvre une fontaine splendide où l'accueillent deux hommes qui disent avoir connu Joseph d'Arimathie. De l'autre côté de la fontaine, le protagoniste découvre un tonneau de verre dans lequel se tient un chevalier en armure. Lorsque Perlesvaus l'aperçoit, il tente d'entrer en contact avec lui, mais en vain : « il l'aregna maintes foiz, mais onques li chevaliers ne le volt respondre. » (Br. XI, p. 1002, l. 4-6) Cet étrange personnage étant « tot armé » (Br. XI, p. 1002, l. 4), on peut le supposer recouvert de métal de pied en cap et, puisqu'il refuse de répondre à Perlesvaus, il est possible de se demander ce qui le différencie en réalité des autres hommes de métal qui peuplent le texte. Le protagoniste, pourtant, n'hésite pas dans son diagnostic : « Il esgarde la dedenz, si le voit tot vif » (Br. XI, p. 1002, l. 4). Il doit donc bel et bien y avoir *quelque chose* qui différencie le chevalier dans le tonneau des automates qui apparaissent ailleurs dans le *Perlesvaus*.

Comme pour la statue de la fontaine magique, la demande d'explications formulée par le chevalier est refusée : « il revient ariere as preudomes et lor demande qui cil chevalier est et il li dient qu'il ne le poet ore mie savoir » (Br. XI, p. 1002, l. 6-8). La réponse des « preudomes » laisse sous-entendre que le mystère pourra éventuellement être résolu (« ore mie savoir »). Pourtant, aucune explication n'est offerte de tout le reste du roman, de sorte qu'une fois de plus, le cœur du propos semble se trouver dans ce qui n'est pas dit ou dans ce qui reste caché. Comme l'« ymage »

---

<sup>85</sup> Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux*, op. cit., p. 47.

de la fontaine magique, le chevalier du tonneau est une création divine qui, contrairement aux automates, est *véritablement* dotée de vie.

La distinction entre les automates diaboliques et leurs homologues miraculeux permet également de mieux comprendre pourquoi, dans le contexte culturel médiéval, la figure de l'automate a pu être perçue comme inquiétante. En se refusant à la vue et à la compréhension, l'automate miraculeux se dérobe aux deux péchés principaux associés à la création humaine d'un être mécanique : la luxure et l'orgueil. En effet, la fabrication d'un corps matériel a souvent des implications érotiques, alors que la recherche de la connaissance permettant l'animation de l'inanimé suggère l'usurpation des pouvoirs divins, Dieu étant le seul Créateur acceptable.

### Automate et luxure

Selon la chercheuse Alexandra Ilina, la matérialité de l'automate, surtout lorsqu'il prend une apparence féminine, lui confère une dimension sexuelle : « La relation du spectateur avec les formes écloses suppose une féminité implicite, puisque c'est une relation qui tend vers l'aboutissement sensuel, vers une actualisation de l'étymologie de l'esthésie<sup>86</sup>. » Dans plusieurs textes de l'époque se retrouvent ainsi des automates dont le rôle est résolument sensuel. Dans *L'estoire del saint Graal*, le roi Mordrain a fait construire une poupée de bois avec laquelle il « gisoit [...] carnelement et de si grant amour l'avoit amee » (§282, l. 3-4). Dans le *Tristan* de Thomas, alors que les amants sont séparés, le héros fait construire une « ymage » de sa bien-aimée afin d'amoinrir la douleur causée par un désir qu'il ne peut plus satisfaire<sup>87</sup> (v. 1-20). Le mythe de Pygmalion tel que l'a réactualisé le *Roman de la Rose*<sup>88</sup> (v. 20817-21174) illustre cette même

---

<sup>86</sup> Alexandra Ilina, *op. cit.*, p. 13.

<sup>87</sup> Thomas de Kent, « La Salle aux Images » dans *Tristan et Iseut : Les poèmes français, La saga norroise*, (éd. et trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, p. 380-382.

<sup>88</sup> Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, (éd. Daniel Poiron), Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 549-558.

potentialité du désir érotique tourné vers un objet d'art. En fait, la statuaire, en particulier lorsque s'y mêle l'animation, apparaît comme beaucoup plus problématique que d'autres formes d'art iconographiques en raison de sa faculté d'habiter l'espace et de suggérer le toucher : « la sculpture devient, dans la littérature, plus susceptible que la peinture de devenir une source de fantasmes<sup>89</sup>. »

Cette manière de problématiser le désir charnel par le biais d'un objet esthétique ne s'actualise cependant pas toujours d'une manière aussi littérale que dans le mythe de Pygmalion. Un autre objet pouvant être qualifié d'automate apparaît fréquemment dans la légende arthurienne en lien avec une influence féminine ou sexuelle néfaste. Il s'agit de l'échiquier magique dont les pièces se meuvent d'elles même. Cet objet magique peut être retrouvé dans la *Deuxième continuation*, dans le *Perlesvaus* ainsi que dans le *Lancelot* en prose. L'échiquier est toujours décrit comme étant d'une grande richesse et il est en général offert au protagoniste par l'intervention d'une femme. Dans ce contexte, la connotation sexuelle n'est pas évoquée par le biais de la beauté suggestive d'une statue humanoïde, mais bien par la *senefiance* qui peut être associée au jeu d'échecs dans la littérature courtoise, où il « est rarement dénué d'une métaphore amoureuse<sup>90</sup> ». Dans la *Deuxième continuation du Conte du graal*, Perceval joue (et perd) contre l'échiquier à trois reprises<sup>91</sup> (v. 603-737) juste avant que la châtelaine ne l'envoie en quête du blanc cerf, ce qui a pour résultat de l'éloigner, pendant des centaines de pages, de l'objectif ultime qu'est la quête du Graal. Rappelons que si le chevalier met tant d'effort à accomplir la volonté de la demoiselle, c'est pour l'obtention de la nuit d'amour qu'elle lui a promise en retour :

Mais se m'amor volez avoir,  
Si vos estuet par estouvoir  
Aller an .i. parc ci delez,  
Et le blanc cerf tant chacerez

---

<sup>89</sup> Alexandra Ilina, *op. cit.*, p. 13.

<sup>90</sup> Patrick Moran, « L'épisode de la Forêt Perdue dans le *Lancelot* en prose : jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne », *Questes*, n° 18, 2010, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/questes.671>, [réf. du 15 février 2024].

<sup>91</sup> *La Deuxième Continuation du Conte du Graal*, (éd. Francis Gingras, trad. Francis Gingras et Marie-Louise Ollier), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2021, p. 140.

Que le puissiez par force ataindre. (v. 716-720)

Les trois parties perdues par Perceval illustrent donc l'égarement du chevalier incapable de résister à son propre désir. Dans le *Perlesvaus*, c'est plutôt Gauvain qui se mesure à l'échiquier, immédiatement après sa défaite au Château du Roi Pêcheur (Br. VI, p. 352). Cette fois, aucune demoiselle n'entre en scène. Il n'est cependant pas surprenant que la défaite spirituelle de celui qui est appelé le « chevalier as damoiseles<sup>92</sup> » (v. 1318) et à qui est souvent attribuée une certaine « galanterie superficielle<sup>93</sup> », puisse être liée à un symbole des égarements de l'amour. Dans les deux cas, les chevaliers sont donc « matés » par leur désir.

L'unique texte au sein duquel un chevalier parvient à gagner contre l'échiquier est le *Lancelot* en prose. Au fil de son errance, Lancelot arrive à l'orée d'une forêt dont un écriteau annonce qu'aucun chevalier n'a pu s'en échapper « sanz mort ou sanz honte<sup>94</sup> » (Br. LXXIX, §27). Craignant le déshonneur, le chevalier s'empresse, bien entendu, de tenter l'aventure. Une fois dans les bois, le danger semble bien moins sinistre que prévu : il y découvre une carole magique dans laquelle se prennent tous ceux qui ont déjà connu l'amour et qui sont dès lors condamnés à danser pour toujours. Heureusement, l'enchantement – dont le sort a été jeté par un « clers » en l'honneur de l'amour qu'il portait à sa dame – possède une clause dérogatoire : la danse pourra prendre fin à l'arrivée du chevalier « li mielres et li plus biaux » (Br. LXXXIII, §8). On apprend plus loin qu'il s'agit bien évidemment de Lancelot. Émerveillés par l'arrivée de leur « sauveur », les prisonniers de la carole prient Lancelot de tenter aussi l'autre épreuve laissée par le clerc : l'échiquier. Sans surprise, celui qui a mis fin aux enchantements de la carole magique parvient également à vaincre le jeu automate. Dans cette aventure à la tonalité ludique, le rôle de l'amour est indéniable :

---

<sup>92</sup> Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, (éd. et trad. Michelle Szkilnik), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2004, p. 156.

<sup>93</sup> Keith Busby, « “Uns buens chevaliers” ou “Li buens chevaliers ?” : Perlesvaus et Gauvain dans le “Perlesvaus” », *Revue Romane*, n°19, 1984, p. 85.

<sup>94</sup> *Lancelot*, (éd. Alexandre Micha), t. IV, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 230.

Lancelot ne parvient à vaincre l'échiquier que parce qu'il est le « parfait amant<sup>95</sup> ». Merveilleusement beau, d'une courtoisie irréprochable et jamais victime de désir volage, les pièges de l'échiquier – ou de l'amour – ne peuvent rien contre lui.

Popularisée par Chrétien de Troyes dans *Le Chevalier de la Charrette*, la relation adultère entre Guenièvre et Lancelot a frappé l'imaginaire des auteurs de l'époque et a contribué à faire de l'amour (ou du désir) une thématique très fréquemment associée à ce chevalier. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait, en plus de l'échiquier magique, d'autres rencontres entre le chevalier et un automate dont la *senefiance* est liée à une métaphore amoureuse ou sexuelle. Dans l'article « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* », Christine Ferlampin-Acher propose une lecture de l'aventure sous l'angle de l'adultère. Rappelons que de nombreux savants du Moyen Âge faisaient le lien entre la mécanique et l'infidélité, entre autres en raison du malentendu étymologique entre *mechanaomai* et *moechari*. Dans ce contexte, la confrontation de Lancelot – chevalier adultère s'il en est – et des automates se dote d'une *senefiance* plus profonde que le simple combat entre le bien et le mal et elle devient l'occasion pour le chevalier d'une véritable découverte identitaire. « Avant cette aventure, Lancelot est une figure en attente<sup>96</sup> » qui « hésite entre la fée maternelle, la reine et le roi<sup>97</sup>. » Suite à cette aventure, ce choix semble se porter résolument vers la reine.

Lancelot retourne à la Douleuse Garde d'abord et avant tout parce que ses habitants lui laissent croire que Guenièvre y est prisonnière. Il serait même possible de considérer que l'objet de l'aventure est, en réalité, la Dame plutôt que l'automate. Selon Francis Dubost, l'enchantement diabolique et l'enchantement amoureux se confondent à la Douleuse Garde, d'une manière qui

---

<sup>95</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », art. cit., p. 20.

<sup>96</sup> Christine Ferlampin-Acher, « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* » dans Fabienne Pomel (dir.), *Les clefs des textes médiévaux : Pouvoir, savoir et interprétation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 158.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 159.

suggère que Lancelot lui-même en vient à se transformer en automate. En effet, lorsque Guenièvre arrive pour la première fois au château, Lancelot l'admire du haut de la porte, à l'emplacement où s'était tenu auparavant un automate armé d'une hache (p. 560). Lorsque la reine demande à entrer, Lancelot, comme à son habitude, reste figé par les transports de l'amour et est incapable de répondre. Comme le terrible gardien qui l'a précédé, sa présence immobile au haut de la porte interdit l'accès au château.

À la fin de l'aventure, l'automate auquel Lancelot prend les clés des enchantements a la forme d'une belle demoiselle, qui lui tend les clés de la main droite. Selon Christine Ferlampin-Acher, ces clés « renverraient à la femme initiatrice à l'amour<sup>98</sup>. » L'association de symboles diaboliques comme le cuivre et la beauté trompeuse de l'automate avec des signes plus positifs, comme la main droite qui paraît offrir les clés dans un geste de secours, peut rappeler la relation entre Guenièvre et Lancelot. La force positive de l'amour, qui permet au chevalier d'accomplir des prouesses inégalables, n'excuse pas le péché de l'adultère. Les liens entre les automates de la Douleuse Garde et la relation entre Lancelot et Guenièvre sont renforcés lors de l'épisode où Lancelot soulève la pierre du cimetière pour y lire son nom (p. 528). Cette confirmation de l'identité du Chevalier est imparfaite, car si le lecteur sait que le chevalier y a lu son nom, il ignore si ce nom est celui de Galaad, qui lui a été donné à la naissance, ou celui de Lancelot<sup>99</sup>. Cette incertitude est résolue à la suite de la conquête de la Douleuse Garde : c'est immédiatement après cet événement que Gauvain reconnaît Lancelot et l'interpelle par son deuxième nom. Son rôle a été confirmé et la perfection de Galaad lui est dès lors inaccessible.

Le piège à guillotine de l'Orgueilleuse Demoiselle du *Perlesvaus* fournit un exemple supplémentaire d'automate qui gagne à être étudié dans la perspective des dangers associés à la

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 163.

luxure. Selon Francis Dubost, la chose fantastique est en général confinée à l'intérieur d'un périmètre fixe : à cause d'une action passée (bonne ou mauvaise), une influence (positive ou négative) s'est installée dans un lieu précis, au sein duquel les lois de la nature n'ont plus cours<sup>100</sup>. Or la « mauvaise » influence qui règne sur un lieu peut parfois tout simplement être une influence féminine. Auquel cas, la quête du héros consiste en général à venir rétablir l'ordre patriarcal.

L'Orgueilleuse demoiselle du *Perlesvaus* offre une bonne représentation de ce type de récit. Cette femme, merveilleusement belle, est la maîtresse d'un château où Gauvain vient demander l'hospitalité. Elle est follement amoureuse des trois meilleurs chevaliers du monde, c'est-à-dire Lancelot, Perlesvaus et son hôte lui-même, Gauvain. La demoiselle ne reconnaît pourtant pas celui qu'elle dit aimer passionnément, car dans son orgueil, « onques ne deigna a chevalier demander son non » (Br. IV, p. 256, l. 14-15). Cette habitude sauve la vie de Gauvain car, sans savoir à qui elle parle, la demoiselle lui expose l'ensemble de son plan visant à assassiner les trois objets de son désir afin de les garder à ses côtés pour toujours. À cet effet, elle a fait construire un *engin* : dans une chapelle, quatre « pertuis » (Br. IV, p. 258, l. 21) contenant des reliques sont piégés à l'aide d'un couperet d'acier qu'elle peut faire tomber en actionnant une cheville. Elle compte ainsi inviter les hommes à passer la tête par la fenêtre afin d'adorer les reliques, ce qui lui permettra de les guillotiner.

Ensi, fait ele, lor trencheroie jou lor chief quant il quideront aorer les reliques qui sont outre les .iii. pertuis. Aller feroie prendre les cors et metre en ces .iii. sarcus et molt richement honorer et ensepelir. Car jo ne puis avoir joie d'aus en lor vie, s'en aurai joie en lor mort. (Br. IV, p. 258-260, l. 24-4)

L'épisode de la chapelle à la guillotine met en scène un renversement et un pervertissement du désir courtois. Alors que le désir représenté dans les romans de chevalerie est en général dirigé d'un homme vers une femme unique, admirée au point d'être adorée et placée sur un piédestal, la

---

<sup>100</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 251.

mésaventure de Gauvain montre au contraire une femme amoureuse de plusieurs hommes dont l'adoration est poussée à un point tel qu'elle compte littéralement les transformer en reliques. La Demoiselle Orgueilleuse offre en quelque sorte un contrepoint à l'histoire de Pygmalion, puisque son désir ne mène pas à l'animation, mais bien à l'objectification. Alors que le désir de Pygmalion permet à l'objet d'accéder à l'être, celui de l'Orgueilleuse Demoiselle fait de l'être un objet.

### Le péché de l'*hubris*

La mésaventure de Gauvain au château de la Demoiselle Orgueilleuse permet également de mettre en lumière une autre des caractéristiques fréquemment associées à l'automate, soit, justement, l'orgueil. Pour la France du XIII<sup>e</sup> siècle, civilisation fondée sur les bases du christianisme, il est logique que la création d'un être animé par des moyens humains, surtout s'il est anthropomorphique, pose un grave problème de nature religieuse. Fabriquer un automate, c'est, en somme, se croire démiurge et se dresser en rival de Dieu. Pour cette raison, « l'animation de l'automate renvoie à une *hybris* fondamentale<sup>101</sup> ». Dans le *Perlesvaus*, « l'orgueil » de la Demoiselle est attribué à sa coutume de ne pas s'enquérir du nom de ses hôtes, mais il est aisé de comprendre que son rôle de fabricante d'automates lui mérite également ce titre. La machine à guillotine apparaît sans doute moins problématique qu'un automate humanoïde, mais elle obéit finalement au même objectif : par le meurtre et par l'idolâtrie vouée au corps des chevaliers, la guillotine contribue à la création d'un être à la limite entre la personne et l'objet, entre la vie et la mort.

La thématique de l'orgueil semble avoir une importance particulière dans les romans arthuriens, car elle a, entre autres, influencé la forme qu'adoptent les automates, les orientant résolument vers l'imitation humaine. Dans les chansons de geste et dans les romans d'Antiquité,

---

<sup>101</sup> Karin Ueltschi, « Automates et mimésis : des chevaliers et des poissons », art. cit., <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920847/document>

les automates prennent plus volontairement la forme d'animaux exotiques et l'accent est mis davantage sur l'étalage de richesses que sur l'inquiétude existentielle : « c'est [l']apparence humaine qui, lorsqu'elle s'ajoute à l'animation, est déterminante pour la condamnation de l'automate<sup>102</sup>. » L'inquiétude reliée à l'usurpation des pouvoirs divins est donc véritablement centrale dans la création de la topique littéraire de l'automate, au point où elle semble même l'avoir précédée : l'automate a évolué en prenant la forme qui servait le mieux ce sujet.

La prétention à l'imitation divine entraîne par ailleurs un second enjeu, celui de la tromperie. La propension à l'« engin » ou aux « machinations » apparaît déjà clairement dans les termes liés à la fabrication de l'automate. L'acte de tromper ou d'*engigner* recèle en lui-même une forme d'orgueil, puisqu'il implique de se prétendre plus habile ou astucieux qu'un autre .

Beaucoup d'automates sont d'ailleurs employés dans le but de tendre un piège au protagoniste : la guillotine de l'Orgueilleuse Demoiselle en fait partie, bien sûr, mais de nombreux autres exemples de trahisons par la mécanique peuvent être cités. Les automates qui apparaissent dans *Le Conte de Floire et Blanchefleur* ornent un tombeau vide, construit dans le seul but de faire croire à la mort d'une personne qui est en réalité bien vivante : « par engien [...] fesins cest tombel faire ci<sup>103</sup> » (v. 1063 et 1065). Dans le *Cléomadès*, également, le cheval volant est employé pour tendre un piège au personnage éponyme : encouragé à monter l'automate alors qu'il en ignore le fonctionnement, Cléomadès est entraîné dans les airs, loin de la cour où doit se tenir le mariage qu'il cherche à empêcher (v. 2437-2456).

\*\*\*

---

<sup>102</sup> Alexandra Ilina, *op. cit.*, p. 10.

<sup>103</sup> Robert d'Orbigny, *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, (éd. et trad. Jean-Luc Leclanche), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2003, p. 50.

Dans les romans médiévaux, les automates semblent ainsi faire appel aux plus bas instincts de l'humanité : ils sont issus d'un esprit habile, voire mesquin et arrogant et leur existence pose un défi non seulement aux personnages qui les croisent mais à l'ordre naturel du monde lui-même, tel qu'établi par Dieu. De plus, leur basse matérialité les rend évocateurs des désirs charnels qu'ils peuvent servir à éveiller ou à assouvir. Leur fréquente association au monde infernal ne doit donc pas surprendre. Dans un tel contexte, il serait possible de croire que leur rôle dans les romans de chevalerie ne se limite qu'à la création d'une tension narrative penchant vers le fantastique tout en mettant en garde contre certains comportements jugés dangereux. Pourtant, une lecture aussi littérale fait l'impasse sur un problème de taille : la question du médium.

Comment justifier, en effet, une telle condamnation de l'imitation humaine au sein d'un roman ? Faire croire à la réalité de personnages fictifs à l'aide d'habiles artifices constitue après tout l'essence même du genre romanesque : dès le XIII<sup>e</sup> siècle, « au moins pour ses détracteurs, le roman est clairement le véhicule privilégié de la fiction, au sens où l'entendaient les arts poétiques médiolatins<sup>104</sup> ». Le fait de placer le roman du côté des *fables* est d'ailleurs l'une des premières caractéristiques ayant servi à définir le genre une fois que celui-ci a perdu sa signification de simple « traduction en langue romane »<sup>105</sup>. Ainsi, la figure de l'automate, bien qu'évocatrice de l'orgueil et de la tromperie, sert également à interroger les limites et les implications de la création littéraire. Ce double aspect souligne la complexité du péché de l'hubris, non seulement dans le contexte religieux, mais aussi dans le cadre de la fiction romanesque. Tout autant que la critique de la *fabula*, la mise en garde contre le péché de luxure qui accompagne fréquemment les automates a de quoi faire sourciller les lecteurs attentifs. Effectivement, l'amour « est une composante si essentielle du

---

<sup>104</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 171.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 171.

genre romanesque qu'il semble difficile de le rabaisser au rang de simple élément thématique<sup>106</sup> ». Les œuvres écrites possèdent peut-être moins de matérialité que la statuaire, mais la turpitude morale des histoires d'amour et de désir telles que celle de *Tristan et Iseut* ont été la source de nombreuses critiques à l'époque médiévale<sup>107</sup>.

Il n'est d'ailleurs pas rare d'observer une forme d'autocritique au sein du genre romanesque, qui « se définit dès le début comme un genre réflexif, préoccupé par ses propres démarches<sup>108</sup> ». La part diabolique de l'automate demeure donc une analyse valide, d'autant plus qu'elle ne peut être niée. En revanche, le refus pur et simple de l'acte créateur ne peut être accepté comme une lecture pertinente : l'objectif aurait été plus efficacement atteint par l'abstention. Il n'est donc pas erroné de comprendre la figure de l'automate comme une mise en garde des dangers liés à la création. Or il ne s'agit pas là de l'entièreté de la *senefiance* qui peut (ou doit) lui être attribuée. Certaines caractéristiques de l'automate semblent en effet faire signe vers une lecture permettant de mettre en question les tenants et aboutissants du genre romanesque, cette fois-ci d'une manière qui ne soit pas entièrement négative, c'est-à-dire tournée vers sa dimension diabolique et les conséquences qu'il peut y avoir à vouloir jouer à Dieu.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>107</sup> Michel Zink, *Le Moyen Âge : littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1990, p. 74.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 62.

## CHAPITRE 2

### L'automate et le temps

#### L'automate et l'horloge

Les questions liées à la morale et l'ombre inquiétante du diable ne sont pas les seules caractéristiques qu'ont en partage la figure de l'automate et l'art romanesque. En plus des anxiétés concernant la légitimité de la création et des œuvres purement fictionnelles, le roman des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles se distingue également des autres œuvres littéraires de son temps par son rapport particulier au temps. Dans son *Essai de poétique médiévale*, Paul Zumthor définit le roman comme une « variété de narration non chantée<sup>109</sup> » dont la signification implique « une considération du temps, sa projection dans l'avenir ou le passé<sup>110</sup> », alors que selon Emmanuèle Baumgartner, « l'un des enjeux fondamentaux du récit » est « la maîtrise du temps par l'écriture<sup>111</sup> ». Or au Moyen Âge, l'automate le plus connu et véritable est l'horloge, ou du moins, les mécanismes de mesure du temps. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la conception d'un compteur de temps pouvant fonctionner peu importe la température ou la disponibilité de la lumière devient une véritable obsession<sup>112</sup>. Difficile en effet d'utiliser un cadran solaire dans les latitudes brumeuses de l'Angleterre, alors que les horloges à eau ont la fâcheuse tendance à geler en hiver et à s'évaporer durant l'été. Rapidement, la nécessité de compter les heures liturgiques a donc prévalu sur les scrupules des savants par rapport à la mécanique. Il semble ainsi que quelque part entre le XI<sup>e</sup> et la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le personnage de l'automate ait été suffisamment réhabilité pour devenir une part importante de la vie religieuse. À

---

<sup>109</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 345.

<sup>110</sup> *Idem*

<sup>111</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque », dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Nizet, 1986, p. 7.

<sup>112</sup> Lynn White Jr., *Medieval Technology and Social Change*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 119.

partir du XIV<sup>e</sup> siècle, l'usage de telles horloges ne fait plus de doute et des horloges monumentales, souvent ornées de figures automates représentant des concepts religieux, deviennent alors de plus en plus communes<sup>113</sup>. Cependant, les informations concernant les premiers prototypes d'horloges mécaniques sont rares. La raison de ce manque d'informations est principalement langagière. Au Moyen Âge, le mot « horlogium » peut s'appliquer à tout outil de mesure du temps, du sablier à l'horloge monumentale : l'évolution des compteurs de temps ne peut donc pas être observée adéquatement par le biais du seul langage<sup>114</sup> et la date exacte de l'invention de l'horloge mécanique à poids demeure toujours inconnue. Bien que ce ne soit qu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle que de telles horloges mécaniques ont commencé à apparaître<sup>115</sup>, il est possible de considérer les siècles précédents comme la matrice de cette invention. C'est d'ailleurs au tout début du XII<sup>e</sup> siècle (vers 1113-1119), que le clerc anglo-normand Philippe de Thaon rédige le premier *Comput* en langue vulgaire<sup>116</sup>, un événement qui témoigne à la fois des changements culturels survenus à l'époque et de l'importance grandissante qui était accordée à la mesure du temps.

Il est presque certain que l'invention du mécanisme d'échappement de l'horloge à poids a eu lieu dans le milieu monastique<sup>117</sup>. Comme l'observe l'historien Gerhard Dohrn-Van Rossum, « [j]usqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, on ne parle de mesure du temps et d'instruments de mesure du temps que dans ce domaine [monastique]<sup>118</sup>. » Les intellectuels de l'époque se sont donc impliqués de très près dans la recherche de méthodes de plus en plus précises et complexes pour compter le temps. L'association entre les travaux d'horlogerie et la thématique de la mécanique complexe

---

<sup>113</sup> *Idem*

<sup>114</sup> Gerhard Dohrn-Van Rossum, *L'histoire de l'heure : l'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, (trad. de Olivier Mannoni), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 48.

<sup>115</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>116</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>117</sup> Gerhard Dohrn-Van Rossum, *op. cit.*, p. 49.

<sup>118</sup> *Idem*

allait d'ailleurs de soi depuis déjà plusieurs centaines d'années – pensons notamment à la clepsydre offerte à Charlemagne par Harun al-Rashid au IX<sup>e</sup> siècle<sup>119</sup>.

Pour cette raison, il n'est pas rare de croiser dans les textes médiévaux des représentations mécaniques qui ressemblent fortement à des horloges. Dans *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, le palais tournant d'Hugues le Fort (v. 334-364) peut être comparé à une horloge astrale : « Hugo has created an elaborate illusion of the cosmos : the palace moves, like the spheres, while, inside the palace, everything appears stationary, like the earth<sup>120</sup>. » La rotation du palais pourrait être rapprochée de la topique bien connue de l'île tournoyante, qui est elle aussi fréquemment associée à la rotation des astres. Une telle île est décrite de long en large dans *L'Estoire del Saint Graal* (§401-406). Sur près de six paragraphes, le narrateur décortique les raisons « scientifiques » du tournoiement de l'île. Celle-ci aurait été formée par une masse de terre flottante, immobilisée par un gisement de matière aimantée au fond de l'eau, mais également attirée par l'attraction des corps célestes : « toutes les fies ke li firmamens tourne, et l'isle tourne aussi, tout com li firmamens, che est li chieus. » (§406, l. 7-8) Il est intéressant de constater que l'île ne tourne pas de manière continue : plutôt que d'être lent et indistinct, le tournoiement marque le déplacement des astres (donc du temps) de manière spasmodique, un fonctionnement qui semble témoigner d'une vision du temps non pas biologique et continue, mais mécanique et saccadée. Dans le *Perlesvaus*, le Taureau de Cuivre du château du même nom semble avoir, entre autres, la fonction de compteur de temps, puisqu'il laisse entendre un hurlement épouvantable à toutes les heures de la journée : « Le Tor de Keuvre [...] braoit si tres durement a totes les eures del jor qu'il estoit oï une grant liue environ » (Br. IX, p. 662, l. 2-5). Les cris discordants poussés par le « mauvais espelite » (Br. IX, p. 662, l. 5) qui a élu domicile dans

---

<sup>119</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 53.

l'idole de métal se posent comme une parodie du décompte des heures liturgiques, le tapage ainsi produit s'opposant directement au son des cloches, expressément décrit dans le même livre comme « biaux et douz » (Br. IX, p. 720, l. 16). D'ailleurs, dans la branche IX du *Perlesvaus* est intégré un « mythe étimologique » lié à la création des cloches qu'il convient d'étudier plus étroitement comme il fournit un témoignage de l'importance des compteurs de temps dans la société chrétienne du Moyen Âge. Certes, la cloche n'est pas un compteur de temps automatique ; c'est néanmoins par elle que la majorité de la population médiévale accède au décompte des heures.

### Les cloches du *Perlesvaus*

La diégèse du *Perlesvaus* est située dans des temps « précurseurs » au cycle arthurien et fait ainsi office de prélude chronologique à celui-ci. Le livre prend l'aspect d'une quête de conversion de la Bretagne païenne dans le but d'y instaurer la nouvelle Loi. L'intégration du mythe de l'apparition des cloches au récit de la fondation de l'Église bretonne témoigne de l'importance qu'a pu avoir l'organisation temporelle dans la vie religieuse de l'époque.

Dans la branche IX du *Perlesvaus*, le Roi Arthur, accompagné de Gauvain et Lancelot, a entrepris un pèlerinage en direction du Château du Graal, qui vient tout juste d'être conquis par Perlesvaus (Br. IX, p. 720, l. 5). Arrêtés pour la nuit dans une « gaste maison » (Br. IX, p. 712, l. 3), les chevaliers et leurs écuyers sont témoins de phénomènes surnaturels, dont une attaque par des « chevalier anemi » (Br. IX, p. 716, l. 27). Les protagonistes tentent de les repousser mais les démons sont trop nombreux. Heureusement pour eux, au plus fort du combat, le son d'une cloche retentit et disperse leurs adversaires : « Si con il estoient el greignor contens et el plus fort, ils orent le glas d'une cloche soner en la forest : atant se departent li chevalier anemi et s'en vont grant aleüre » (Br. IX, p. 720, l. 5). La demoiselle qui les accompagne leur explique alors que cette cloche disperse les hordes démoniaques *chaque* nuit à la même heure : « icel son ai ge oï chascune

nuit a ceste eure, qui m'a garanti ma vie » (Br. IX, p. 720, l. 10-11). Le roi Arthur se montre très surpris de ce son qu'il trouve extrêmement harmonieux et auquel il attribue une origine divine : « si li samble bien que il venist de par Dieu » (Br. IX, p. 720, l. 17). Une courte digression apprend alors au lecteur que ce moment signe l'invention de la cloche, jusque-là inédite en Grande et en Petite Bretagne : « Josephes nos dist c'a icel tans n'avoit eüe cloche en la Grant Bretaigne ne en la Petite » (Br. IX, p. 720, l. 12-13).

Dans le contexte du roman, le son de la cloche, provenant directement de Dieu, semble avoir le même pouvoir que la prière ou le signe de la croix, comme si, par un lien métonymique, l'appel à la prière s'était retrouvé investi d'une signification religieuse aussi puissante que la prière elle-même. La *senefiance* de ce premier glas est cependant beaucoup plus étendue et semble exercer une influence sur l'organisation temporelle du reste du roman. Le moment où Arthur et ses compagnons sont « sauvés par la cloche » coïncide en effet avec la première heure liturgique de la journée, les matines. Dans le contexte préchrétien<sup>121</sup> que présente le *Perlesvaus*, cette sonnerie devient le signal de la toute première heure liturgique de la Grande Bretagne, marquant le début d'une nouvelle ère dans laquelle le temps flou et élastique de la merveille laisse place au temps régulier de la religion organisée. Comme l'explique Anne Berthelot, « [i]ntroduire la cloche dans l'espace sauvage de la Grande-Bretagne, c'est donc y introduire la civilisation, sous les espèces d'une temporalité religieuse et non plus guerrière<sup>122</sup>. » La chercheuse remarque d'ailleurs qu'à partir de cette première sonnerie de cloche, les merveilles s'estompent dans le récit. Les évènements surnaturels qui demeurent sont davantage de l'ordre du miracle et les récits d'errance

---

<sup>121</sup> Anne Berthelot, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus : Le Haut Livre du Graal* », *Senefiance*, n°36, 1994, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3139>, [réf. du 2 mars 2024].

<sup>122</sup> Anne Berthelot, « Les cloches dans le "*Perlesvaus*" ou le Graal à l'origine du temps », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 214.

et de féerie laissent place à des récits de conquête et de combats qui, malgré l'aspect « plus grande nature » typique du genre, ne quittent jamais le plan hyperbolique et demeurent exempts de caractéristiques proprement surnaturelles. En effet, le son miraculeux entendu par Arthur et ses compagnons dans la branche IX survient immédiatement après la conquête du château du Graal par Perlesvaus. De ce fait, le principal prétexte à l'aventure est réduit à néant. Le son de la cloche marque en quelque sorte le glas de l'errance chevaleresque : la quête entreprise par Arthur et ses compagnons au moment où ils arrivent à la maison abandonnée est décrite comme un « pèlerinage » (Br. IX, p. 708, l. 14), ce qui implique – contrairement à la quête – la connaissance préalable d'une destination fixe.

L'inclusion du mythe de la création des cloches dans le *Perlesvaus* témoigne d'une grande lucidité de la part de son auteur en ce qui a trait aux répercussions de l'apparition de nouvelles technologies liées au temps. Dans le roman, l'invention de la cloche délimite clairement un « avant » et un « après » et semble témoigner d'une prise de conscience quant aux manières de ressentir le temps. Selon Francis Gingras, le passage sur l'invention des cloches « permet de voir à l'œuvre la conscience d'un romancier au moment de mettre en récit son rapport au temps<sup>123</sup>. » En fait, il est plausible de supposer que le changement de paradigme dans la perception du temps, survenu avec l'évolution vers des compteurs de temps plus efficaces, a été particulièrement ressenti par les clercs, qui évoluent potentiellement dans les milieux où ils s'inventent et se propagent. Bien plus, ces derniers étaient non seulement en contact quotidien avec divers types d'horloges, mais ils ont pu avoir une production narrative. Or voilà, la narration peut justement être considérée comme l'art de raconter le temps : « Le temps du roman est une construction historique associée à une nouvelle conception d'un temps abstrait, “chronocentrique”, directement liée à la régularité

---

<sup>123</sup> Francis Gingras, « Cloches, chevauchées et temporalités narratives : la mesure du temps dans le roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 188.

des cloches chargées de mesurer le temps des activités humaines<sup>124</sup> ». Il semble donc que le clerc possiblement à l'origine du *Perlesvaus* ait été particulièrement réceptif à cette subtile révolution.

### Éternelle répétition

Lorsque l'automate n'est pas spécifiquement associé à l'art de compter le temps, il lui demeure lié de bien d'autres manières. Dans l'article « Automates et mimésis », Karin Ueltschi insiste sur le caractère fondamentalement répétitif de cet être qui, souvent, ne peut accomplir qu'un seul mouvement : « Un automate, dans la mesure où il possède une apparence androïde, reproduit ou imite l'homme à travers certaines de ses facultés : dans la grande majorité des cas, il s'est spécialisé à remplir *une* fonction humaine particulière à l'exclusion de toutes les autres<sup>125</sup>. » Les textes à l'étude offrent ainsi plusieurs exemples d'automates défenseurs qui se contentent soit de brandir une épée (ou une massue), soit de tirer des projectiles, mais jamais les deux à la fois. D'autres automates sont musiciens, comme ceux du *Voyage de Charlemagne* (v. 352-353) ou l'androïde trompettiste du *Cléomadès* (v. 1594-1608). D'autres encore ont une fonction purement décorative, comme les répliques de Floire et Blanchefleur qui ornent le tombeau de la jeune fille (v. 565-580). Dans tous les cas, les automates sont déjà occupés à accomplir ce pour quoi ils sont « programmés » quand les protagonistes les aperçoivent et rien ne peut les faire changer de comportement, si ce n'est par le miracle ou leur destruction pure et simple. Dans le *Lancelot*, le personnage éponyme ne tente même pas de combattre les deux hommes de cuivre armés d'épées qu'il rencontre à la Douleuse Garde (p. 664) : il se contente de passer sous leurs coups répétés en se protégeant de son bouclier. Dans le *Perlesvaus*, les archers de cuivre qui défendent la terre du Roi Pêcheur se contentent de disparaître une fois que Gauvain a accompli sa quête et s'est montré digne d'entrer enfin au Château du Graal (Br. VI, p. 338). Dans la même œuvre, les « .ii.

---

<sup>124</sup> *Idem*

<sup>125</sup> Karin Ueltschi, « Automates et mimésis », art. cit., <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920847/document>

omes fais par art de nigramance » (Br. IX, p. 662, l. 7) qui gardent la porte du Château du Taureau de Cuivre en agitant leurs massues étaient déjà en mouvement à l'arrivée de Perlesvaus et ils ne cessent pas d'agiter leurs armes lorsque le chevalier force les infidèles à passer sous leurs coups : pour eux, il n'existe donc pas de différence entre les attaquants et ceux qu'ils sont censés protéger. Les redoutables gardiens ne s'immobilisent que par intervention divine, pour laisser passer le chevalier. Peu importe le contexte, les automates ne disposent donc que d'un seul geste, lequel sera répété à l'infini à moins qu'une puissance extérieure ne les en empêche.

La seule occurrence de la figure qui peut, sur ce point, sembler quelque peu différente est celle qui concerne les deux gardiens de pont dans le *Roman d'Alexandre* (Br. III, v. 3388-3404). Ces automates se distinguent des autres par le fait singulier qu'ils sont les seuls à ne pas être déjà en train d'agiter leurs armes à l'arrivée du chevalier ; ils se saisissent de leurs maillets seulement au moment où ils entendent arriver l'armée d'Alexandre : « Si com l'os aprisma et il oënt les cris, / Chascuns saisit un mail, li pas est contredis. » (Br. III, v. 3397-3398) Par ces deux simples vers, l'auteur rend les automates plus humains, puisqu'il suggère qu'ils sont à la fois en mesure d'adapter leur comportement en fonction de celui des autres et qu'ils ont la possibilité et le désir de faire autre chose que la tâche de défense pour laquelle ils ont été créés (ils se « saisissent » de leur maillet ; ils ne l'ont pas *déjà* en main). Ce troublant instant d'humanité, qui passe par « l'adaptabilité », ne dure cependant pas et les gardiens du pont se révèlent tout aussi mécaniques et répétitifs que leurs homologues du *Lancelot* et du *Perlesvaus*. En effet, il n'est jamais suggéré dans la suite du texte qu'Alexandre pourrait ou devrait tenter de communiquer avec les automates. Le sens de l'ouïe qui leur a été accordé sert à renforcer l'imitation humaine, « mais l'imitation n'est que partielle et surtout insuffisante<sup>126</sup>. » L'obstacle qu'ils représentent se compare à celui que

---

<sup>126</sup> Alexandra Ilina, *op. cit.*, p. 65.

constituerait une muraille : même s'il est clair qu'une intelligence extérieure a choisi de l'installer à cet endroit, il est inutile de marchander avec un mur. Comme les autres défenseurs du corpus, ils s'effondrent avant même que le combat puisse avoir lieu, par l'intervention magique du vieil homme qui sert de guide au conquérant. En définitive, malgré leur capacité d'écoute, ces automates ne semblent pas différents des autres. Les gardiens du pont sont d'ailleurs inclus *de facto* dans le temps de la répétition, puisque le pont qu'ils défendent mène à la forêt des filles-fleurs, lieu de l'éternel printemps habité par des femmes toujours jeunes qui retrouvent leur virginité à chaque fois qu'elles s'adonnent aux jeux de l'amour (Br. III, v. 3299-3387). Il est d'ailleurs possible de supposer que le son (« si com [...] il oënt les cris... ») n'est en réalité que le mode d'activation des automates. L'hypothèse semble logique dans la mesure où les mots leur servent déjà d'ignition : en effet, le « mécanisme » de ces automates consiste en la présence de deux inscriptions magiques ayant été rédigées par un clerc : « Desor aus ot deus briés, que uns clers ot escriis, / Qui les fait par augure deffendre au passeïs. » (Br. III, v 3399-3400)

Par conséquent, l'automate, bien qu'il imite le vivant, ne peut qu'en produire une imitation partielle puisqu'il n'est pas en mesure de *réagir* aux stimuli (ou du moins, lorsqu'il le fait, il n'est capable que *d'une seule réaction*). Il semble prisonnier d'une boucle temporelle qui l'isole et le place sur un autre plan d'existence, dans un espace-temps différent. L'éternelle répétition qui le caractérise semble être beaucoup plus que la répétition d'un simple geste : elle devient la répétition d'un instant. Le passage de la Salle aux Images du *Tristan* de Thomas (v. 1-109) l'illustre d'une manière encore plus évidente que dans les autres textes. Banni de la terre du Roi Marc, Tristan supporte mal la séparation avec la reine Yseut. Pour combler le vide laissé par celle qu'il aime, il a fait construire des « ymages » représentant les principaux personnages figurant dans son histoire d'amour. Les fragments préservés du texte de Thomas ne permettent pas de savoir si ces

« ymages » sont dotées de mouvement, ce qui laisse supposer que ce ne sont que des statues immobiles. De ce fait, elles dérogeraient à la définition du mot « automate », entendu au sens d'objet capable de se mouvoir. Or même statiques, les images d'Yseut et de Brangien ne sont pas sans influence sur la temporalité (sans mentionner les autres thèmes associés à la figure de l'automate, comme les problématiques liées à la création et à la tentative de remplacer une personne vivante par un objet dépourvu d'âme). En effet, si elle ne bouge pas à proprement parler, l'image d'Yseut se situe néanmoins dans la répétition d'un geste, celui du don de l'anneau. Au moment de la séparation, la reine avait offert son anneau à Tristan en gage de son amour et l'image reproduit la gestuelle propre à cet instant :

Regarde en la main Ysodt,  
L'anel d'or doner li volt,  
Vait la chere e le senblant  
Qu'au departir fait son amant ;  
Menbre lui de la covenance  
Qu'il ot la deseverance ;  
[...]  
Por iço fist il ceste image (v. 35-45)

Le but avoué de Tristan est donc de revivre le moment la séparation, afin de conserver et de renouveler les sentiments qui étaient les siens lors de cet instant précis. Grâce à la statue, il arrive à fixer « pour l'éternité l'essence d'un être, d'un couple, d'une scène originelle<sup>127</sup> ». Malgré son immobilité, l'image d'Yseut possède donc le même pouvoir temporel que les autres automates, soit un pouvoir double : « l'automate fait ce que l'homme ne peut ni faire ni même concevoir ou exprimer : il fige et fixe, comme le ferait déjà une statue, mais surtout il reproduit autant qu'on le désire l'éclair fulgurant et toujours identique du présent<sup>128</sup>. » L'image d'Yseut est plus qu'apparence. Par le don de l'anneau elle est aussi – et surtout – gestuelle. Si Tristan avait cherché à se remémorer l'aspect de sa bien-aimée, un portrait aurait sans doute été suffisant. Au lieu de

---

<sup>127</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le temps des automates », art. cit., p. 17.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 16.

quoi il ordonne la réalisation de statues réalistes grandeur nature non seulement d'Yseut, mais aussi de plusieurs autres personnages de la cour du roi Marc afin de rejouer des scènes de sa vie. Tristan n'a pas besoin d'une représentation d'Yseut : il recherche la représentation d'un *moment*.

Les statues de la Salle aux Images illustrent remarquablement bien comment un automate – et plus généralement une œuvre d'art insérée dans un récit – peut servir à produire une réflexion sur l'art littéraire. Au cours du passage, Tristan est représenté en train de jouer des scènes de l'œuvre à laquelle il appartient. Par le procédé de la mise en abyme, l'éternelle répétition qu'il a lui-même orchestrée se trouve clairement comparée à l'art narratif, Tristan étant placé dans le rôle du lecteur qui relit sans cesse les moments phares de son roman préféré<sup>129</sup>. La mise en scène du conteur et de son histoire offre une preuve de la lucidité des clercs par rapport à leur matériau et à ses limites. Peu de formes d'art sont aussi intimement liées au temps que la narration romanesque. Contrairement à la poésie lyrique, qui opère au sein d'un temps immobile ou circulaire, l'art narratif implique le mouvement, l'évolution<sup>130</sup>. Mais les romans de chevalerie, et en particulier les romans arthuriens, sont tous conçus au sein du même espace temporel, celui du règne d'Arthur tel que décrit par Wace dans le *Brut*<sup>131</sup>. Il en résulte un type d'espace-temps linéaire, mais extensible à l'infini, qu'Emmanuèle Baumgartner décrit comme « un temps toujours présent, “présentifié”, qui n'a ni début ni fin, ni passé ni futur<sup>132</sup> ». La conséquence d'un tel choix littéraire est l'impossibilité de l'évolution : les romans de chevalerie ont tendance à se répéter, à s'éterniser et à enchaîner les aventures encore et encore sans que celles-ci n'amènent les chevaliers plus près de leur objectif. Alors que tous les protagonistes se perfectionnent – et échouent – à l'infini, dans

---

<sup>129</sup> Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », dans Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 58.

<sup>130</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 339.

<sup>131</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance », dans Yvonne Bellenger (dir.), Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims, Paris, Nizet, 1984, p. 11.

<sup>132</sup> *Idem*

le but de se montrer dignes de la conquête du Graal, il apparaît très rapidement que la réussite équivaut à la mise à mort du roman. C'est finalement un chevalier presque inconnu, Galaad, qui surgit à la dernière heure et réussit l'épreuve dès la première tentative, rendant inutiles tous les efforts l'ayant précédé : il n'y avait jamais véritablement eu de chance de réussite pour les autres chevaliers, qui n'existent, au fond, que pour le plaisir de raconter. Sorte de « machine à récits », le chevalier, toujours fidèle à lui-même, enchaîne les exploits – le seul mouvement dont il semble capable – tout en demeurant prisonnier du mécanisme de la machine romanesque. D'ailleurs, la répétition spécifiquement associée aux protagonistes des romans est fréquemment singée par les automates qui, plus souvent qu'autrement, semblent offrir une troublante imitation du personnage central des romans de chevalerie.

### Le personnage et son double

Karin Ueltschi observe que les automates anthropomorphes occupent en grande majorité des fonctions guerrières<sup>133</sup>. L'imitation humaine semble donc se concentrer tout particulièrement sur l'imitation de l'art appartenant au protagoniste du roman, le chevalier. La rencontre du chevalier et de l'automate n'est peut-être donc pas un défi guerrier autant qu'une confrontation entre l'homme et son double : l'automate accomplit ce que le chevalier fait le mieux, soit brandir une épée, et il le fait mieux que lui, avec plus de force et de rapidité. Confronté dans son humanité par un imitateur factice, le chevalier ne peut espérer vaincre l'automate à son propre jeu. Il doit plutôt montrer que, contrairement à l'automate, il est plus qu'un bras armé. La fréquence des interventions divines dans les combats contre les automates fait ainsi apparaître ce qui, pour le Moyen Âge, semble distinguer l'homme de la machine : la possession d'une âme, ce par quoi il serait aussi possible de comprendre la possession d'une cause à défendre, celle de la chrétienté.

---

<sup>133</sup> Karin Ueltschi, « Automates et mimésis », art. cit., <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920847/document>.

Par exemple, dans le *Perlesvaus*, le protagoniste n'a rien à craindre des défenseurs du Château du Taureau de Cuivre, puisqu'ils « n'avoient pooir de mal faire si bon chevalier » (Br. IX, p. 662, l. 18), alors que dans le *Lancelot*, l'automate armé d'une hache placé au-dessus de la porte de la Douleuse Garde s'effondre à l'arrivée de « qui lo chastel devroit conquerre » (p. 504). Si les chevaliers sont vainqueurs à chaque fois, c'est simplement parce que Dieu le veut, du fait de leur vertu. L'incapacité des automates pourrait d'ailleurs être comparée à celle des démons de la Chapelle Périlleuse du *Perlesvaus*, qui ne peuvent s'attaquer à Lancelot puisqu'il est chrétien : « Ja se Dieu plaist [...] vostre diable n'auront pooir de mal faire vers crestiens ! » (Br. X, p. 894, l. 23) Les automates sortent donc perdants de la confrontation avec ceux qu'ils cherchent à imiter tout simplement parce que ce sont des créatures diaboliques qui ne peuvent espérer vaincre les créatures de Dieu.

Pourtant, il semble qu'à certaines occasions, une telle explication n'ait pas paru satisfaisante et que les auteurs se soient plu à filer la comparaison entre le chevalier et l'automate. Après tout, le héros des romans est tout autant une création artificielle – et possiblement diabolique ! – que n'importe quel homme de cuivre. Lorsque l'auteur de romans place son héros devant un automate, il crée un triple face à face : le chevalier observe l'automate, et le lecteur observe le chevalier en train d'observer l'automate. Au travers de cette suite de regards, chacun se voit révéler les mécanismes de l'œuvre et constate que ce qu'il avait pris pour une personne n'était qu'un habile artifice. Une telle mise en scène permet d'apprécier la forme d'autocritique romanesque que Francis Gingras qualifie d'« inhérente au genre, comme si l'antiromanesque était une géniale invention des clercs pour justifier le romanesque<sup>134</sup> ».

---

<sup>134</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 409.

Il semble que certains romanciers s'efforcent davantage que d'autres de mettre en lumière cette réflexion. C'est déjà le cas pour les gardiens de pont du *Roman d'Alexandre*, qui s'animent par l'ouïe et sont « programmés » par un écriteau qui accentue leur dimension « littéraire », c'est-à-dire leur nature « de papier ». Corollairement à cette activation par le son, il est plausible que ce ne soit pas un hasard si beaucoup d'automates sont animés par le vent. Parmi eux, on trouve ceux qui apparaissent dans *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, ainsi que ceux de la Douleuse Garde du *Lancelot*, dont l'enchantement repose sur un simulacre d'orgue à tuyaux habité par des voix démoniaques (p. 664). Les automates s'animent donc par le souffle, et même grâce à la musique, comme dans le cas de l'orgue à tuyaux. Un tel aspect peut paraître anodin de nos jours, mais dans le contexte d'une littérature qui a pu être lue à voix haute, la voix, le souffle et la musique apparaissent immédiatement comme les matières premières de l'œuvre. Comme le rappelle Paul Zumthor dans *La lettre et la voix*, « l'ensemble des textes à nous légués par les X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> siècles, et dans une mesure peut être moindre XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>, a transité par la voix, non pas de façon aléatoire, mais en vertu d'une situation historique faisant de ce transit vocal le seul mode possible de réalisation – de socialisation – de ces textes<sup>135</sup> ». Pour l'auditeur-lecteur du Moyen Âge, les mentions de la voix, de l'écrit, du souffle, voire de la musique, sont donc autant d'indices qui contribuent à faire de l'automate une créature « littéraire ».

Cette manière de concevoir l'automate comme un double du chevalier permet d'offrir une lecture plus approfondie du passage précédemment étudié du *Persevas* concernant le Chevalier dans le tonneau de verre (Br. XI, p. 1002). Selon Michel Stanesco, qui a produit un article très étoffé sur ce motif, le verre, par son association à la lumière, est fréquemment employé en tant que

---

<sup>135</sup> Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 22.

symbolique de l'Autre Monde<sup>136</sup>. D'un roman à l'autre, l'Autre Monde peut être celui du royaume des morts, ou encore représenter l'« ailleurs » des légendes celtiques<sup>137</sup>. L'Ile de Verre d'*Erec et Énide*<sup>138</sup> (v. 1946-1947) et l'Ile de Gorre (le mot *Gorre* provenant d'une déformation de *Voirre*<sup>139</sup>) du *Chevalier de la Charrette*<sup>140</sup> (v. 6120-6123) en sont de bons exemples. En ce qui concerne plus précisément le tonneau du *Perlesvaus*, Michel Stanesco est catégorique : « Le chevalier silencieux enfermé dans un tonneau de verre et qui ne répond pas aux interpellations de Perlesvaus est un symbole du pays des morts<sup>141</sup>. » Dans le contexte hautement religieux du Château des Cors, une telle lecture est tout à fait logique, surtout que la métaphore avec le paradis céleste est filée presque tout au long de l'épisode : les quatre joueurs de trompette vêtus de blanc (Br. XI, p. 1000, l. 1) font signe vers la représentation habituelle des anges dans l'iconographie médiévale<sup>142</sup>, alors que les explications que l'un des saints hommes offre à Perlesvaus au sujet de l'île de Disette et de l'île d'Abondance (Br. XI, p. 1006, l. 7-30) sont une évidente métaphore du paradis et de l'enfer. Pourtant, la place qu'occupe le chevalier dans le tonneau au sein de la métaphore religieuse demeure difficile à comprendre : malgré la symbolique qui peut être associée au verre, la *senefiance* du tonneau demeure mystérieuse. Pourquoi ajouter ce symbole hermétique au milieu d'un palais où la comparaison avec le paradis chrétien est déjà filée on ne peut plus ouvertement<sup>143</sup> ? À moins qu'il soit également possible de voir dans le tonneau de verre la

---

<sup>136</sup> Michel Stanesco, « Une merveille bien énigmatique : le chevalier dans un tonneau de verre », dans Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, *Le monde et l'autre monde : actes du colloque arthurien de Rennes*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 364.

<sup>137</sup> Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>138</sup> *Erec et Énide*, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, (éd. Daniel Poirion), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 58.

<sup>139</sup> Thomas E. Kelly, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A Structural Study*, Genève, Droz, 1974, p. 116.

<sup>140</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, (éd. et trad. Charles Méla), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », p. 408.

<sup>141</sup> Michel Stanesco, *art. cit.*, p. 366.

<sup>142</sup> Thomas E. Kelly, *op. cit.*, p. 113.

<sup>143</sup> Au sujet des symboles chrétiens qui apparaissent dans l'île des quatre cors, voir Thomas E. Kelly, *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A Structural Study*, Genève, Droz, 1974, p. 113.

symbolique de l'Autre monde que représentent les légendes celtiques. Plusieurs chercheurs, dont R. S. Loomis et W. Nitze observent ainsi certains liens entre l'île des quatre cors et la légende celtique de *Caer Sidi*, île carrée faite entièrement de verre<sup>144</sup>. Plus récemment Hélène Bouget souligne l'hiatus qui prend place sur l'île entre les éléments symboliques chrétiens et païens : « Un décalage se manifeste surtout entre le caractère historique des hommes de l'île, témoins des temps christiques, et leur environnement hérité des traditions païennes<sup>145</sup>. » Selon elle, même les îles de Disette et d'Abondance seraient en fait tirées de légendes celtiques<sup>146</sup>. Le chevalier dans le tonneau de verre constituerait le point culminant de cette accumulation d'inadéquations chrétiennes et païennes : « Il est l'expression même de la merveille, le symbole d'une irréductible trace païenne, le signe que le roman ne peut renoncer au monde de l'imaginaire, pour obéir à une voix et une voie uniques, celles de L'Écriture sainte<sup>147</sup>. » L'Autre Monde dans lequel le chevalier est prisonnier, est ainsi celui de la « merveille », de la fiction, des histoires, en d'autres termes, du livre. En observant l'homme mis sous verre, on a l'impression que Perlesvaus se contemple en quelque sorte : un chevalier, arborant l'apparence de la vie, préservé dans ce qui n'est rien d'autre qu'une œuvre d'art.

### L'automate et le temps du récit

L'influence temporelle que l'automate exerce peut également se révéler très concrète, notamment lorsqu'elle concerne la longueur du texte même. Par son apparition au sein de passages descriptifs étendus, l'automate est en mesure d'influencer le temps *du* récit en plus du temps *dans* le récit. Non seulement semble-t-il prisonnier d'une sorte de bulle temporelle, mais il constitue

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>145</sup> Hélène Bouget, « Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors : *Perlesvaus* au gré des flots », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2006, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3828>, [réf. du 7 mars 2024].

<sup>146</sup> *Idem*

<sup>147</sup> *Idem*

également « un moment essentiel, voire le point culminant de la pause descriptive<sup>148</sup> », entraînant le lecteur avec lui dans l'instant ralenti ou immobile qu'il incarne. Beaucoup d'automates participent ainsi à des *ekphraseis*, leur description engendrant ce que Gérard Genette désigne sous le nom de *pause*, c'est-à-dire un « segment quelconque du discours narratif [qui] correspond à une durée diégétique nulle<sup>149</sup>. » Dans *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, plus de cent dix-sept vers sont dédiés à la description du tombeau de Blanchefleur (v. 543-660) et parmi ceux-ci, trente-sept sont réservés à la seule description des automates (v. 565-602). Dans *Le Roman d'Alexandre*, la description du tombeau de l'émir s'étend également sur une bonne centaine de vers parmi lesquels seize brossent le portrait de deux statues de cuivre animées (v. 7176-7191). Dans le même passage, un nombre équivalent de vers est réservé à la description de harpes automatiques, lesquelles sont mentionnées à trois reprises au début (v. 7132-7140), au milieu (v. 7153-7154) et à la fin de l'*ekphrasis* (v. 7188-7191). Même lorsque les automates ne sont pas décrits dans le contexte d'une *ekphrasis*, leur statut de *merveille* – c'est-à-dire de chose destinée à être *vue*<sup>150</sup> – entraîne un effet de ralentissement de l'action. Dans ces occasions, il ne s'agit en général pas d'une *pause*, puisque le temps de la diégèse reste le même. Le ralentissement provient plutôt des actes du personnage – ou plutôt de leur absence – qui s'immobilise pour contempler le phénomène auquel il assiste. Par exemple, dans le passage de la Douleuse Garde du *Lancelot* en prose (p. 660-666), toutes les actions que pose Lancelot avant d'arriver devant les automates sont décrites à l'aide de phrases dont il est invariablement le sujet : « Il vient a cel huis. Com il est dedanz l'uis, si ot une mout grant noise entor lui. Et il va totevoies outre. Et lors li est avis que tote la cave doie fondre et que tote la terre tornoit. » (p. 662) Ces phrases, si elles offrent une description du

---

<sup>148</sup> Emmanuèle Baumgartner, *Le temps des automates*, art. cit., p. 16.

<sup>149</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

<sup>150</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques*, op. cit., p. 75.

souterrain et de l'épreuve qu'y affronte le chevalier, ne perdent néanmoins jamais de vue le protagoniste, qui demeure systématiquement le sujet de l'action : « il vient », « il va », il « *li* est avis ». Les choses changent dès que le chevalier rejoint les premiers automates, sur lesquels se focalise immédiatement le discours : « Com il vient a l'uis, si voit deus chevaliers de cuivre tresgitez ; et tient chascuns une espee d'acier si grant et si pesant que assez eüssient dui home a lever d'une, et gardent l'antree de l'uis, si gietent les espees si menuement que nule riens n'i passast sanz cop avoir. » (p. 662) Avec l'arrivée des automates apparaissent donc trois unités syntaxiques desquelles Lancelot n'est pas le sujet, ce qui donne une impression d'arrêt : même si le narrateur ne décrit pas concrètement Lancelot s'immobilisant pour contempler ses adversaires, l'absence soudaine de verbe d'action dont il serait le sujet permet de comprendre que c'est ce qui est en train de se produire.

Il existe également des instances où l'automate influence le temps du récit d'une manière tellement concrète et littérale qu'il semble possible de déceler, par son truchement, un commentaire métatextuel. L'échiquier magique qu'affrontent Gauvain, Perceval et Lancelot dans plusieurs romans différents en fournit un exemple éloquent. Dans la *Deuxième Continuation*, les trois parties perdues par Perceval (v. 603-737) marquent le début d'une errance qui semble l'éloigner de plus en plus de l'objectif de la quête du « Saint Vaissel » : « L'automate remplit ainsi pleinement sa mission, éloignant Perceval de son droit chemin [...] pour l'égarer dans le temps circulaire, infiniment recommencé<sup>151</sup> ». Alors que le héros est presque arrivé au Château du Roi Pêcheur au tout début du roman (v. 545-551), le détour qu'il effectue du côté du Château de l'Échiquier Magique l'empêche de parvenir à sa destination pendant plus de 12 000 vers. En tant que « passe-temps » l'échiquier induit un retard dans le récit où Perceval semble effectivement perdre son

---

<sup>151</sup> Emmanuèle Baumgartner, *Le temps des automates*, art. cit., p. 20.

temps. Au contraire, dans le *Lancelot* en prose, la victoire contre l'échiquier permet de mettre *fin* à un retard. L'échiquier magique apparaît en effet à la fin de l'épisode de la carole magique (Br. LXXXIII, §11) et la victoire de Lancelot est intimement liée à la sortie d'un temps cyclique. Enfin, dans le *Perlesvaus*, Gauvain se mesure à l'échiquier dans la demeure même du Roi Pêcheur, immédiatement après qu'il ait échoué à poser la question qui lui aurait permis de conquérir le graal (Br. VI, p. 352, l. 8-17). Comme dans la *Seconde Continuation*, les trois parties que perd le chevalier semblent profondément associées à son incapacité à faire ce que Galaad fera enfin dans *La Queste del Saint Graal*, c'est-à-dire mettre fin aux merveilles de Bretagne et par le fait même, aux aventures éternellement recommencées dans une logique cyclique<sup>152</sup>. En effet, « l'ambition cyclique est de faire le tour d'un sujet, de raconter l'alpha et l'oméga d'une matière [...] une fois ce but atteint il n'y a plus besoin d'écrire d'autres cycles<sup>153</sup> ». En quelque sorte, l'échiquier sert donc à maintenir le retard, ou ce que l'on pourrait appeler le « temps des merveilles ». Un tel passage semble révélateur de la réflexion qu'articule le *Perlesvaus* sur l'art romanesque. Ce roman qui a longtemps dérouté la critique en raison de son aspect décousu, ou « décapité<sup>154</sup> », pour reprendre le mot de Francis Dubost, semble donc être tout à fait conscient de n'aller nulle part en mettant en scène une narration qui, malgré qu'elle soit linéaire, renonce « à se situer dans un quelconque devenir<sup>155</sup>. »

### La mort et le fantasme de la préservation

Dans les romans médiévaux, les automates apparaissent fréquemment près des tombes ou des mausolées. Souvent, ils font partie d'une *ekphrasis* célébrant la beauté et la richesse du

---

<sup>152</sup> Galaad est connu comme « celui par cui les merveilles de cest païs [la Bretagne] et des estranges terres remaindront ». Voir *La Queste del Saint Graal*, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1984, p. 7.

<sup>153</sup> Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 31.

<sup>154</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 778.

<sup>155</sup> Emmanuèle Baumgartner, « Le temps et la durée », art. cit., p. 12.

tombeau construit en l'honneur d'une personne importante<sup>156</sup>. Par son rôle de figure de la répétition, il est par ailleurs logique que cet être soit souvent associé à des espaces commémoratifs, l'éternel recommencement qui le caractérise étant alors employé dans un objectif de préservation de la mémoire. De manière générale, les automates trouvés près des tombeaux remplissent deux fonctions principales : la protection et la commémoration. En effet, ils peuvent soit être de véritables gardiens, dont le but est de défendre la sépulture contre les intrus, soit servir à l'immortalisation de l'image du défunt, en reproduisant à la perfection les traits de la personne décédée dans un matériau impérissable<sup>157</sup>. Dans les deux cas, qu'ils agissent pour la préservation du lieu ou de l'image du mort qui s'y trouve, ces automates obéissent à un objectif de conservation.

Dans *Le Roman d'Alexandre*, une longue description de presque cent vers est réservée au tombeau de l'émir (v. 7112-7205), lequel est clairement bâti dans cet objectif de conservation. Le tombeau, qui en « tout le mont n'ot tele » (v. 7123), est orné de tableaux représentant la vie de l'émir, lesquels sont peints avec tant de talent qu'ils semblent eux-mêmes être vivants : « C'estoit avis a ciaux qui bien les esgardoient / Que fust chose vivant la peinture qu'il voient » (v. 7151-7152). Les tableaux sont agrémentés d'inscriptions explicatives qui donnent à « lire » la vie du défunt (v. 7149). En plus de cette œuvre, qui conserve l'image en plus des faits et gestes de l'émir, le cercueil est recouvert d'une dalle ayant la propriété de protéger de la pourriture : « la couverture [...] est de tel nature / Chose qui'n est coverte ne doute porreture » (v. 7159-7161). Grâce aux vertus de cette dalle, le corps est donc protégé des effets du temps. Pour garantir le calme du repos du défunt, deux automates sont dressés au pied de la tombe et constituent ainsi le dernier élément de ce dispositif :

En molle i sont fondu de coivre dui enfant,  
As piés les font drecier, molt furent avenant.

---

<sup>156</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots, op. cit.*, p. 97.

<sup>157</sup> *Idem*

Chascuns tint un escu d'or et fort et pesant,  
A deus bastons de fer se vont grant caus donant,  
Comme autre champion se vont escremissant. (v. 7176-7180)

Le duel constant mené par les guerriers de cuivre est un spectacle qui peut servir à rappeler et à honorer les qualités héroïques du mort, mais leur rôle n'est pas uniquement décoratif. Il est en effet inscrit qu'après le départ de « cil [...] qui firent cest enchant, / Ni vit on puis entrer nisune riens vivant » (v. 7181-7182). Les automates, dressés par enchantement, occupent donc également un rôle de défenseurs, empêchant les voleurs potentiels d'entrer. Ce faisant, ils protègent non seulement la tombe et ses richesses, mais également la réputation d'Alexandre et ce, au-delà de la mort :

Por cel fist Alixandres, si com trovons lisant,  
Ne veut que nus i entre qui lor voist forfaisant,  
Qui le tresor en port que la verra gisant,  
Et qant il sera mors ne veut que nus s'en vant. (v. 7183-7186)

Le résultat est un monument d'une richesse exceptionnelle dont l'intérieur ne peut jamais être vu. Dans cette tombe hors du temps, un cadavre qui ne se décompose pas est entouré du spectacle d'une histoire peinte que nul ne peut voir (ou lire !) et d'un combat sans spectateurs, destiné à se poursuivre pour l'éternité.

Un tel espace « hors du temps » est également créé dans *Le conte de Floire et Blanchefleur*, aux alentours du tombeau construit pour Blanchefleur, lequel se révèle particulièrement intéressant parce que l'œuvre elle-même n'est autre qu'un ouvrage de fiction : la jeune fille n'est pas réellement morte, et toute la construction du monument grandiose n'a pour but que de convaincre Floire de son décès. Autour du monument, quatre arbustes d'essences très riches ont été plantés – ébène, térébinthe, baumier et chrême – et grâce à un enchantement, ils sont éternellement pérennes : « tel conjur i firent / que toustans cil arbre florirent » (v. 623-624). Par le biais du « conjur », c'est-à-dire un enchantement qui procède par la parole, le tombeau est donc plongé dans un printemps éternel. La « fable » de la mort de la jeune fille est également supportée par les

automates qui ornent sa tombe, lesquels servent un objectif très près de ce que l'on associerait à la représentation théâtrale. Ils ont été conçus afin d'être des copies particulièrement ressemblantes des personnages éponymes, leurs « modèles » originaux, afin de leur permettre de rejouer sans cesse des moments de leur histoire d'amour :

Li uns des deux Flore sanloit  
Plus que riens nule qui ja soit.  
L'autre ymage ert ensi mollee  
Comme Blanceflor ert formee. (v. 569-572)

Leur mode d'activation, par le vent, rappelle la respiration : comme les êtres humains – et à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un texte possiblement lu à voix haute –, ils sont animés par le souffle. Les vers 599 et 600 permettent d'ailleurs de mettre ces deux actions en étroite association, puisque « venter » y rime avec « parler » : « et quant il laissent le venter, / dont se reposent de parler. » À chaque « activation », les statues se mettent à parler « par ingremance » et offrent une représentation de l'amour qui unit Floire et Blanche fleur :

Quant li vens les enfans toucoit,  
l'un baisoit l'autre et acoloit,  
si disoient par ingremance  
trestout lor bon et lor enfance.  
Ce dist Flores a Blanceflor :  
« Baisiés moi, bele, par amor. »  
Blanceflor respont en baisant :  
« Je vos aim plus que riens vivant. » (v. 589-596)

Par cette représentation, les automates en viennent à raconter une fiction double, qui est à la fois prétention de vie et prétention de mort. Les paroles prononcées par l'automate Blanche fleur, « Je vos aim plus que riens vivant », désignent les deux statues comme étant vivantes, ce qui n'a bien sûr pour résultat que de souligner l'évidence : les deux automates ne sont *pas* vivants, et la véritable Blanche fleur elle-même est prétendument morte. Comme l'observe Elly R. Truitt dans l'article « Fictions of Life and Death » le rôle de ces deux automates est donc profondément paradoxal: « the lifelike, animated statues recall the dead as they were when alive, illustrating a

fiction of life, even as the tomb, of a person who is not actually dead, offers the fiction of death<sup>158</sup>. »

Par le biais de ces statues animées – qui interrogent la dimension liminale de l’automate, qui se situe entre la vie et la mort, la personne et l’objet, « l’animé et l’inanimé<sup>159</sup> » – se met ainsi en place une représentation de l’art en tant que moteur de fiction

Le même principe peut être observé dans le *Tristan* de Thomas. Sans être une tombe, la *Salle aux Images* poursuit néanmoins un objectif commémoratif. Comme les automates de la tombe de Blanchefleur, les « ymages » de Tristan ont pour but de combler le manque causé par l’absence d’une personne par le biais de l’imitation. Ce faisant, ils en viennent nécessairement à interroger les différences entre l’objet et l’être humain. Les fragments du texte de Thomas qui ont été préservés n’offrent pas de description de la statue d’Yseut, mais la saga norroise permet, elle, d’avoir une bonne idée de ce à quoi aurait pu ressembler ce passage. Comme dans *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, le texte insiste lourdement sur la similitude entre la statue et la personne vivante qu’elle reproduit : « Cette statue avait une forme, une beauté et une taille si semblables à celles d’Yseut qu’on eut dit qu’elle se tenait là debout elle-même, et elle paraissait aussi vivante que si elle avait été animée<sup>160</sup>. » Malgré l’absence de celle qu’il aime, Tristan est donc en mesure de lui parler, de l’embrasser. Pourtant, la statue ne semble bientôt plus constituer un substitut efficace, car Tristan continue de souffrir de la séparation. Chez Thomas, l’accent est porté sur la crainte qu’il éprouve quant à l’infidélité d’Yseut, l’auteur soulignant que cette crainte découle spécifiquement de l’amour qu’il éprouve exclusivement pour elle.

Se sor tute rien li n’amast,  
De nul autre ne se dotast :  
Por ço en est en suspencion  
Que il n’aimme riens se li non. (v. 57-60)

---

<sup>158</sup> Elly R. Truitt, *Fictions of Life and Death: Tomb Automata in Medieval Romances*, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 2010, p. 3.

<sup>159</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques*, op. cit., p. 61.

<sup>160</sup> *La Saga de Tristan et Yseut*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, La saga norroise*, (éd. et trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, p. 602

La statue peut donc être considérée comme un échec, car même si elle est une reproduction parfaite d'Yseut, Tristan ne l'aime pas. La question du double revêt d'ailleurs une importance notable dans le texte de Thomas, car la statue représente en réalité la deuxième tentative de Tristan pour remplacer Yseut. Sa première tentative se manifestait par sa décision d'épouser Yseut aux Blanches Mains, une femme qui, en plus de partager le même nom que la reine, lui ressemble beaucoup par sa beauté :

Car Ysolt as Blanches Mains volt  
Pur belté e pur nun d'Isolt.  
Ja pur belté qu'en li fust,  
Se le nun d'Isolt ne oüst,  
Ne pur le nun senz belté,  
Ne l'oust Tristans en volenté (v. 198-203)

Curieusement, l'objectif que poursuit Tristan en épousant le sosie d'Yseut est le contraire de celui qui le convainc de faire construire la Salle aux Images. Par le mariage, Tristan ne cherche pas à préserver, mais bien à oublier son amour pour la reine : « De li ne me deit menbrer mie » (v. 155).

Bien évidemment, cette première tentative de remplacement échoue tout aussi clairement que la seconde. Dans le *Tristan* de Thomas se déploie ainsi un profond questionnement sur la nature humaine et sur ce qui la rend unique. Ce questionnement est nourri par la présence de la figure de l'automate, qui remet en cause le fantasme de la préservation de l'image d'une personne décédée ou inaccessible.

\*\*\*

Temps compté, répété ou préservé, temps du récit ou temps du discours : la figure de l'automate semble rattachée de manière intrinsèque au temps, ce qui fait d'elle une métaphore littéraire versatile. Des créatures automates s'érigent fréquemment en reproduction des personnages du récit, interrogeant ainsi les fondements de la nature humaine mais surtout, les

limites des artifices de la littérature, qui offrent une illusion de vie, mais uniquement lors d'un seul moment figé dans le temps. Des figures telles que celles de l'« ymage » d'Yseut du *Tristan* de Thomas ou du chevalier dans le tonneau de verre du *Perlesvaus* offrent même une forme de mise en abyme au cours de laquelle le personnage se retrouve face à face avec un imitateur qui est lui-même un *personnage*.

Si l'automate se pose comme métaphore littéraire par le biais d'une imitation imparfaite du personnage, cela signifie cependant qu'un troisième participant doit être rajouté au système relationnel entre le personnage et l'automate : le créateur. L'illustration de l'artificialité du personnage de récit par la confrontation avec un être encore plus visiblement factice que lui implique en effet l'existence du créateur d'automates, artiste imparfait tendant un miroir à l'auteur même du roman. Le fabricant d'automates est rarement représenté dans les romans médiévaux. Lorsqu'il apparaît, il s'agit cependant d'un être investi d'une forte *senefiance*, en ce qu'il permet aux créateurs de littérature de réfléchir à leur propre pratique.

## CHAPITRE 3

### Le créateur

Les arts mécaniques n'ont pas toujours été perçus de la même manière. Au Moyen Âge, la pensée créatrice était mise de l'avant bien davantage que son résultat : le fabricant d'automates est ainsi souvent représenté plutôt comme un érudit ou un philosophe que comme simple artisan<sup>161</sup>. L'intellectualisation des arts mécaniques est, bien entendu, hautement signifiante pour quiconque cherche à en analyser les liens avec la pratique créative. Ce chapitre a pour objectif d'étudier la figure livresque du créateur, afin de révéler ce qu'elle nous apprend sur la conception médiévale du savoir et, plus précisément, sur le travail d'écriture, avec lequel elle peut être liée.

#### Gerbert d'Aurillac

Depuis la parution de l'ouvrage-phare de Maurice Gandillac et Edouard Jeuneau, *Entretiens sur la renaissance du 12<sup>e</sup> siècle*, plusieurs érudits considèrent le Moyen Âge central comme une « Renaissance » médiévale<sup>162</sup>. La coïncidence entre une longue période de stabilité politique et une amélioration des techniques agricoles instaure une ère de prospérité qui favorise l'activité culturelle. Or ce type de « démocratisation » du savoir se fait rarement sans accroc : au XII<sup>e</sup> siècle, la nouvelle accessibilité et la revalorisation des études semblent avoir provoqué des inquiétudes par rapport aux dangers qui peuvent leur être associés et a contribué à métamorphoser la vision médiévale du personnage du « savant ». C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles plusieurs hommes qui étaient auparavant reconnus pour leur érudition ont, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, pris l'aspect de sorciers ou d'enchanteurs mais surtout, et avec une fréquence remarquable, de fabricants d'automates.

---

<sup>161</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots, op. cit.*, p. 41.

<sup>162</sup> Alain Viala, *Le Moyen Âge et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Une histoire personnelle de... », 2014, p. 35.

L'un des personnages les plus connus à avoir subi ce type de traitement est sans aucun doute Gerbert d'Aurillac, érudit du x<sup>e</sup> siècle particulièrement versé en mathématiques et en astrologie qui deviendra en 999 le pape Sylvestre II<sup>163</sup>. Bien que la biographie de cet homme semble être relativement exempte de scandale, la postérité en fera un véritable sorcier, versé dans les savoirs occultes, capable d'invoquer des démons<sup>164</sup> et de prédire l'avenir à l'aide d'un automate qui prend ici la forme d'une tête de laiton dotée de parole<sup>165</sup>.

La réputation de Gerbert d'Aurillac a été façonnée par plusieurs éléments du contexte historique, principalement la querelle des Investitures, conflit idéologique du XI<sup>e</sup> siècle opposant la papauté à l'empereur du Saint Empire romain germanique<sup>166</sup>. Dans ce contexte, les supporters de l'empereur ont entrepris une campagne de salissage de l'institution papale dont l'érudit a fait les frais de manière posthume<sup>167</sup>. Les légendes concernant le savant ont commencé à se répandre dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, mais la réorientation qu'elles subissent à partir du XII<sup>e</sup> siècle est particulièrement intéressante. Dans un article paru en 2012<sup>168</sup>, la chercheuse Elly R. Truitt observe les différences de traitement entre la biographie du futur pape telle que rédigée par Guillaume de Malmesbury dans la *Gesta Regum Anglorum* en 1125 et la version qui en est donnée par des chroniqueurs plus anciens. Elle en conclut que si Gerbert d'Aurillac était déjà représenté comme un sorcier auparavant, son traitement est beaucoup plus ambigu dans la *Gesta*.

Gerbert, in William's portrayal, is a complicated figure. He is neither the wise, pious scholar depicted by Richer, Pope John XVIII, and Helgaud of Fleury, nor is he the wicked Faustian figure Beno and Sigebert claimed him to be. Instead, in the *Gesta*, Gerbert comes across as a gifted scholar with a prodigious intellect, who ultimately succumbed to intellectual, sexual, and material concupiscence<sup>169</sup>.

---

<sup>163</sup> Elly R. Truitt, *Medieval Robots*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>165</sup> William of Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum*, (ed. et trad. de Roger A.B. Mynors, Rodney M. Thomson et Michael Winterbottom), vol. I., Oxford, Oxford Medieval Press, 1998, p. 281.

<sup>166</sup> Voir Jean Chélini, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Hachette, 1991, p. 272-292.

<sup>167</sup> Elly R. Truitt, « Celestial Divination and Arabic Science in Twelfth Century England: the History of Gerbert of Aurillac's Talking Head », *Journal of the History of Ideas*, vol. LXXIII, n°2, 2012, p. 205.

<sup>168</sup> *Idem*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 221.

Le XII<sup>e</sup> siècle semble ainsi constituer un entre-deux. Il s'agit d'une période où les connaissances scientifiques de l'Empire islamique ont été suffisamment partagées et assimilées pour ne plus être vues comme étant systématiquement nocives et dangereuses, sans pour autant être libres de toutes suspensions ou libérées des éléments de contenu qui sont contraires à la doctrine chrétienne. À cela s'ajoute le fait qu'au XII<sup>e</sup> siècle, le milieu monastique est en crise. Comme le souligne Nico Lettinck dans un article où il s'intéresse au regard que portent les moines historiens sur leur propre époque : « Les écoles monastiques voyaient s'effriter peu à peu leur monopole scolaire au profit de nouvelles écoles capitulaires qui seront à l'origine des universités<sup>170</sup>. » Ce contexte semble avoir joué une part importante dans la vision de Guillaume de Malmesbury, qui commence son récit précisément au moment de l'abandon de la vie monastique par Gerbert d'Aurillac. Comme il le rappelle dans la *Gesta* :

A native of Gaul, he grew up from boyhood as a monk at Fleury; but after reaching Pythagoras's parting of the ways, he either grew tired of the monastic life or was taken with a thirst for reputation, and made his escape one night for Spain, his chief intention being to learn astrology and other such arts from the Saracens<sup>171</sup>.

En tant qu'érudits, les moines ne pouvaient cependant pas mettre en garde contre l'étude « en général », objectif même de leur existence. En revanche, il est aisé de comprendre l'inquiétude qui a pu gagner le milieu monastique dès lors qu'il a perdu le monopole et le contrôle des savoirs.

Contrairement aux écrits précédents, le texte de Guillaume de Malmesbury n'est pas une campagne de salissage, mais il exprime une certaine inquiétude. Comme la plupart des textes historiques de l'époque, la *Gesta* comprend plutôt un côté réflexif à visée édifiante<sup>172</sup>, un objectif d'écriture permettant un certain niveau d'ambivalence. Tout en partageant les légendes selon

---

<sup>170</sup> Nico Lettinck, « Comment les historiens de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle jugeaient-ils leur temps? », *Journal des savants*, n°1-2, 1984, p. 53.

<sup>171</sup> William of Malmesbury, *op. cit.*, p. 281.

<sup>172</sup> Nico Lettinck, art. cit., p. 54.

lesquelles Gerbert d'Aurillac serait un sorcier maléfique, Guillaume de Malmesbury met en garde contre les préjugés à l'encontre des érudits : « Some people may think this is mere popular fiction; for public opinion often wounds the reputation of learned men, maintaining that one whom they have seen to excel in some department converses with the Devil<sup>173</sup>. » Bien sûr, cette affirmation est comprise dans une protestation de vérité : il ne faut pas croire que tous les érudits sont des sorciers mais, dans ce cas précis, l'auteur possède des informations fiables et incriminantes. Nonobstant, même en insistant sur le fait que les accomplissements de Gerbert d'Aurillac sont réels et avérés, Guillaume de Malmesbury instille une légère touche de doute, en faisant remarquer que d'autres personnages, comme le roi Salomon, se sont vu accorder par Dieu un pouvoir sur les démons<sup>174</sup>. Il existe donc une possibilité pour que le savant ait bel et bien invoqué les puissances infernales sans toutefois leur avoir voué son âme. L'auteur laisse au lecteur le soin de trancher et de décider : « I believe that He who gave Solomon power over demons, as the same historian affirms [...] could have given Gerbert too this power. I do not assert, however, that He did so<sup>175</sup>. »

La version de Guillaume de Malmesbury se distingue de celle des chroniqueurs précédents sur un autre point. Dans la *Gesta*, la majorité de l'expertise de Gerbert d'Aurillac se situe dans des domaines reconnus et acceptés. Lors de la fabrication de la fameuse tête de laiton, il ne se sert pas des arts occultes ou de la magie, mais bien de l'astronomie, une science qui est comprise dans le *Quadrivium*<sup>176</sup>. En elle-même, l'observation des astres est légitime puisqu'elle pousse à révéler la création divine dans toute sa complexité. Le Moyen Âge ne distinguant pas astronomie et astrologie, l'art de la divination doit être compris comme faisant partie de l'ensemble des

---

<sup>173</sup> William of Malmesbury, *op. cit.*, p. 283.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>176</sup> Elly R. Truitt, « Celestial Divination and Arabic Science », art. cit., p. 203.

connaissances scientifiques associées aux corps célestes<sup>177</sup>. La pratique de la prescience demeure cependant mal vue, puisqu'elle met en doute le concept de libre-arbitre central dans la doctrine catholique. La tête de laiton est donc bel et bien blasphématoire dans ses objectifs, mais pas dans sa conception. La divination n'est pas un art prohibé, mais l'utiliser dans le but d'influencer son propre destin et de retarder l'heure de sa mort franchit nécessairement une barrière morale. Le côté négatif de Gerbert d'Aurillac n'est donc plus créé uniquement parce qu'il possède des connaissances dangereuses, mais bien parce qu'il est orgueilleux et fait preuve d'un appétit démesuré pour la gloire et la richesse. En somme, il semble que les anxiétés médiévales liées au savoir concernent assez peu la connaissance elle-même et naissent plutôt de la question de l'autorité et de la morale.

L'histoire de Gerbert d'Aurillac, bien qu'elle soit issue d'un texte latin à prétention historique et non d'un roman, se révèle grandement instructive quant à la genèse de l'élaboration du personnage romanesque du Savant. En effet, la crise du savoir qu'a connue le XII<sup>e</sup> siècle serait sûrement plus judicieusement surnommée crise de l'autorité, ou même de l'auteur : en effet, à l'époque, le mot latin « auctor » réfère plus généralement à une forme d'autorité, « une figure permettant de certifier la vérité d'un discours<sup>178</sup> », plutôt qu'à une personne ayant produit une œuvre. Alors que de nouvelles sources de connaissances sont découvertes et que le milieu monastique perd la mainmise sur l'enseignement, le genre romanesque émerge, avec toutes les questions d'autorité qui lui sont associées. À cette époque, l'auteur<sup>179</sup> lui-même ne dispose pas encore de mots pour désigner son activité et tente de se définir à travers elle. Comme l'indique

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>178</sup> Julien Stout, *L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections actoriales de langue d'oïl (1100-1340)*, Université de Montréal, 2020, p. 62.

<sup>179</sup> Pour une mise au point récente sur la notion d'auteur, voir la thèse de doctorat de Julien Stout, *L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections actoriales de langue d'oïl (1100-1340)*, Université de Montréal, 2020.

Anne Berthelot, « au XIII<sup>ème</sup> siècle, l'écrivain est moins une personne qu'un personnage, voire qu'un procédé littéraire tout neuf que l'on emploie sans cesse, en l'essayant dans tous les cadres littéraires légués par la littérature latine, chrétienne et profane<sup>180</sup>. » Celui que l'on appelle alors le clerc fait partie d'une caste qui est « l'une des plus mouvantes et des plus problématiques du monde médiéval<sup>181</sup> ». Sans être un chevalier ou un paysan, le clerc ne peut pas non plus être défini comme un prêtre en bonne et due forme<sup>182</sup>. Pour les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, l'idée d'un intellectuel laïc était à la fois inquiétante et fascinante, au point d'en faire un véritable personnage dont l'*ethos* s'est construit et affiné au cours de la période médiévale. Ainsi, le récit de Gerbert d'Aurillac est intéressant parce que l'évolution de sa légende peut être observée assez précisément sur un espace d'environ cinquante ans, et qu'il est possible d'y remarquer un changement de perspective, survenu à peu près au moment où l'art roman prend son essor<sup>183</sup>. En particulier, notons que si les légendes associées à Gerbert d'Aurillac datent du XI<sup>e</sup> siècle, c'est uniquement à partir du XII<sup>e</sup> que les savoirs qui lui sont attribués ont commencé à inclure la fabrication d'automates. Il est également loin d'être le seul érudit à avoir connu une telle réputation posthume, ce qui confirme l'intérêt qui était porté à l'époque à ce type de récits, qu'Alain Corbellari surnomme « l'histoire du clerc déchu<sup>184</sup> ». Le schéma est en général celui d'un érudit qui est puni parce qu'il a commis un acte d'orgueil. La création d'automates est un « crime » populaire dans ce type de récits : quel acte plus suprêmement orgueilleux peut-il exister que l'usurpation des pouvoirs divins par le biais de la création artificielle d'un être humain ? Entre autres, l'exemple de Virgile renforce la thèse selon laquelle l'érudition et la fabrication d'automates étaient fortement associées. Le poète

---

<sup>180</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction*, op. cit., p. 8.

<sup>181</sup> Alain Corbellari, *La voix des clercs : littérature et savoirs universitaires autour des dits du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2005, p. 11.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>183</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 26.

<sup>184</sup> Alain Corbellari, op. cit., p. 234.

antique était connu et lu au Moyen Âge<sup>185</sup>. La métamorphose du poète ou du clerc en inventeur de « génie » ne peut donc provenir d'un malentendu sur la personne. Jean de Salisbury (1110-1180) est l'un des premiers auteurs à avoir attribué par écrit une invention mécanique à Virgile<sup>186</sup> : il s'agit d'une mouche d'airain qui, placée à l'entrée de la ville de Naples, empêchait toutes les autres mouches d'y entrer. Les auteurs ne tardent pas à surenchérir et à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la liste des prodiges attribués à Virgile est assez longue. Il aurait bâti une ville sur un œuf<sup>187</sup>, construit une statue d'airain capable de défendre Naples des vents nocifs du Vésuve<sup>188</sup>, créé une lampe perpétuelle<sup>189</sup> et, comme Gerbert, fabriqué une tête prophétique capable de lui annoncer sa propre mort<sup>190</sup>. D'ailleurs, parmi les nombreuses figures de savants qui ont acquis une réputation de magiciens ou de sorciers au Moyen Âge central, la légende de la tête de laiton prémonitoire est un accomplissement qui semble avoir été particulièrement populaire et qui a été attribué à d'autres hommes de lettres tels qu'Albertus Magnus et Roger Bacon<sup>191</sup>.

Le lien conjectural entre la figure du Savant et celle du créateur d'automates semble donc indéniable. Comme permet de le constater l'histoire de Gerbert d'Aurillac telle que racontée dans la *Gesta Regum Anglorum*, dans la plupart des cas, c'est le péché de l'*hubris*, qui cause la déchéance des hommes et non pas leurs connaissances elles-mêmes. L'érudition de Gerbert d'Aurillac, principalement concentrée dans des domaines reconnus par l'institution, n'est problématique que parce que le savant s'en sert afin de s'enrichir et de déjouer son propre destin. L'anecdote de la tête automatique permet également de reconnaître une composante temporelle à

---

<sup>185</sup> Karin Ueltschi, « Magie ou science : des machines de Virgile » dans Fabienne Pomel (dir.) *Engins et machines*, *op. cit.*, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55668>, [réf. du 3 mars 2024].

<sup>186</sup> *Idem*

<sup>187</sup> *Idem*

<sup>188</sup> *Idem*

<sup>189</sup> *Idem*

<sup>190</sup> *Idem*

<sup>191</sup> Elly R. Truitt, « Celestial Divination and Arabic Science », *art. cit.*, p. 222.

cette topique. Une fois de plus, l'automate se retrouve donc associé aux mêmes thématiques : l'écriture (ou du moins le savoir livresque), le péché de l'orgueil et le temps.

Naturellement, les exemples cités proviennent de textes en latin à prétention historique et bien que ceux-ci puissent renseigner sur le climat intellectuel de l'époque, il n'est pas possible d'en extrapoler l'*ethos* du fabricant d'automates afin de l'associer à sa représentation romanesque. Surtout qu'il est assez rare qu'un tel personnage fasse son apparition dans les romans. Dans le *Lancelot* (p. 504) comme dans le *Perlesvaus* (Br. IX, p. 662, l. 7), seules les méthodes de fabrication des automates sont mentionnées : la « nigromance » et l'« enchantement ». L'art de la magie noire implique en général des connaissances livresques plutôt que mécaniques, mais il s'agit là du seul indice disponible. Dans *l'Estoire del saint Graal* également, bien que le roi Mordrain soit considéré comme responsable de la construction de la chambre secrète et de la « poupée de fust » qu'elle renferme, il n'en est pas le créateur. La formulation « avoit fait li rois faire » (§282, l. 6) indique clairement que sa participation se résume à l'ordre donné et non à l'acte lui-même. Il en va de même pour l'empereur Hugues le Fort dans le *Voyage de Charlemagne* (v. 334-364), qui se retrouve associé aux merveilles de son palais par métonymie, mais qui n'en est jamais l'ingénieur.

En fait, seuls trois des personnages de notre corpus sont clairement présentés comme *enginieurs* : le serf Jean du *Cligès*, l'empereur Alexandre du *Roman d'Alexandre* et le roi Crompars du *Cléomadès*. L'analyse détaillée du rôle de ces personnages dans les récits permettra de voir en quoi ils se conforment à l'image du fabricant d'automates telle que présentée par Gerbert d'Aurillac et Virgile. Elle fera également apparaître que leur représentation dans le texte peut nous instruire sur le rôle accordé au créateur par le genre romanesque.

## Jean

Dans le *Cligès* – œuvre « inclassable<sup>192</sup> » de Chrétien de Troyes, qui n'appartient pas entièrement à la tradition arthurienne ni totalement à la matière antique – deux amants, Cligès et Fénice, doivent user de ruse pour être réunis. Promise à Alis, l'empereur de Grèce et de Constantinople, Fénice est éprise de son neveu, Cligès. Ne pouvant éviter le mariage mais souhaitant s'épargner la honte de l'adultère, la jeune femme a recours aux talents occultes de sa nourrice Thessala pour administrer à son mari une potion magique : chaque soir, il dort d'un sommeil profond et croit alors posséder sa femme en rêve, ce qui permet à Fénice d'éviter de consommer le mariage (v. 3178-3196). Toujours grâce à l'aide de Thessala, Fénice feint ensuite la mort afin de pouvoir quitter la cour et vivre avec son amant dans un lieu secret, caché des regards (v. 5317- 5334).

À l'exception de la nourrice Thessala, le principal adjuvant des amants dans la réalisation de leur plan est un dénommé Jean, un serf appartenant à Cligès qui excelle dans tous les arts :

N'est nus mestiers, tant soit divers,  
se Jehanz i voloit entantre,  
que a lui se poïst nus prandre. (v. 5368-5370)

Pour venir en aide à son maître, Jean conçoit un cercueil pouvant être scellé et descellé sans que rien n'y paraisse. Il offre également un refuge à Fénice dans une tour magnifiquement décorée. Sa porte est si habilement conçue que personne ne peut discerner sa « jointure » ; seuls Jean et ceux qui sont initiés à ce secret peuvent la localiser et l'ouvrir.

Les personnages de Jean et de Thessala forment un couple d'adjuvants très inhabituel. Tous deux « maîtres de l'art et de l'illusion<sup>193</sup> », ils offrent au sein du roman une forme de louange de l'intelligence et du savoir-faire qui permet à Chrétien de Troyes d'« exalter la clergie sous toutes

---

<sup>192</sup> Laurence Harf-Lancner, « Introduction », dans Chrétien de Troyes, *Cligès*, (trad. de Laurence Harf-Lancner), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2006, p. 9.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 29.

ses formes, même les moins orthodoxes<sup>194</sup>. » Pour cette raison, bien que le *Cligès* ne comporte pas d'automates proprement dits, le texte peut difficilement être ignoré lorsqu'il est question de la représentation du personnage du créateur. Par le biais de Jean et de son œuvre, Chrétien de Troyes est en mesure d'exposer sa méthode de travail – le *Cligès* pouvant dès lors être comparé à une forme de manifeste artistique – tout en questionnant le rôle du clerc au sein de la société.

La tour de Jean se présente rapidement comme une métaphore de la création « littéraire », en particulier en raison du vocabulaire employé pour la décrire, certains mots pouvant s'appliquer au travail du clerc autant qu'à celui de l'architecte. Le bâtiment est directement désigné comme « œuvre » : « Jehanz, qui avoit faite l'uevre » (v. 5595). Il se compose d'un assemblage de pièces magnifiquement décorées et surtout, « anluminées » (v. 5543) d'œuvres peintes, comme le sont les manuscrits. La tour a également été réalisée « par molt grant san pené » (v. 5539). Le mot « san » (« sens », en français moderne), issu du latin « sensus »<sup>195</sup>, peut signifier « intelligence<sup>196</sup> », ou « bon sens<sup>197</sup> », mais il est également investi d'une certaine polysémie qui peut le rapprocher de la « signification » ou de l'« interprétation »<sup>198</sup>. Chez Chrétien de Troyes, le mot est parfois aussi employé « quand il s'agit de désigner le procédé qui consiste à interpréter ou à mettre en relief l'idée qui est au fond de son œuvre<sup>199</sup>. » Par exemple, dans l'incipit du *Chevalier de la Charrette*, le clerc champenois prétend que la « matiere et san » (v. 26) de son livre lui ont été donnés par la Comtesse de Champagne, sa mécène. En appliquant ce même terme qu'il utilise pour décrire ses propres œuvres littéraires à la tour de Jean, Chrétien de Troyes parvient à suggérer que la

---

<sup>194</sup> *Idem*

<sup>195</sup> W. A. Nitze, « Sans et matière dans les œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. XLIV, n° 173, 1915, p. 15.

<sup>196</sup> *Dictionnaire de l'ancien français, op. cit.*, p. 549.

<sup>197</sup> *Idem*

<sup>198</sup> W. A. Nitze, art., cit., p. 15.

<sup>199</sup> *Idem*

construction a été réalisée de manière réfléchie et intentionnelle, alors que l'exploitation de la polysémie du terme « sens » permet également de suggérer que la tour appelle l'interprétation.

Un autre vocable d'importance qui résonne dans la description de la tour de Jean est la « jointure », auquel plusieurs passages descriptifs font écho, qu'il s'agisse de la porte sans « jointure » (v. 5576) de la tour ou du cercueil parfaitement « seele et joint et clot » (v. 6140) qu'il fabrique pour Fénice. La « jointure », ou encore « conjointure », est une notion empruntée au domaine de la rhétorique antique (*iunctura*) dont Chrétien de Troyes use parfois pour décrire ses propres œuvres. Le prologue d'*Érec et Énide* en fait mention, lorsque le clerc prétend tirer de son conte d'aventure « une mout bele conjointure » (v. 14), terme qui a été traduit, dans la version en français moderne, par « composition<sup>200</sup> ». Sous la plume du clerc champenois, ce mot renvoie à une forme d'organisation harmonieuse de la structure narrative<sup>201</sup>. Comme l'explique Michelle Freeman : « His poem is not hastily or carelessly done ; it does not fall apart at the seams, but is, instead, tightly woven, according to a pre-conceived plan, into a durable, lasting tapestry or “text”<sup>202</sup>. »

Dans le contexte du *Cligès*, une telle idée peut faire référence à plusieurs caractéristiques distinctes. Dans l'ensemble du texte, la conjointure apparaît comme l'association des deux récits qui le composent : celui d'Alexandre et de Soredamor, dans un premier temps, puis celui de Fénice et Cligès. Il est également fort probable que l'alliage de la matière arthurienne comme de la matière antique au sein d'un même roman participe à l'idée de la « conjointure ». Dans le roman, l'image de la porte secrète de la tour de Jean, si artistiquement « jointe » au mur qu'elle en est rendue

---

<sup>200</sup> *Idem*

<sup>201</sup> Douglas Kelly, « The Source and Meaning of “Conjointure” in Chrétien’s “Erec” », *Viator*, vol. I., 1970, p. 179.

<sup>202</sup> Michelle Freeman, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure in Chrétien de Troyes’s Cligès*, Lexington, French Forum Publishers, 1979, p. 67.

invisible (v. 5580-5597), illustre cet idéal d'alliage d'idées ou de matières effectué avec une telle maîtrise qu'aucun interstice – aucune *jointure* – ne peut être repéré.

La tour est également rapprochée du travail de l'auteur en ce qu'il s'agit d'une forme d'art laïc, l'œuvre n'ayant pas d'objectif didactique ou religieux<sup>203</sup>. Les « ymages / beles et bien anluminees » (v. 5542-5543) qui en ornent les pièces ne sont pas décrites, mais leur utilité principale ne paraît pas tendre à autre chose que l'ornementation. La beauté y semble prise pour elle-même, dans une logique de célébration et d'encouragement du sentiment amoureux<sup>204</sup>, pour lequel la tour joue en quelque sorte le rôle de cocon protecteur ou de chrysalide. L'art pour l'art est un concept qui, au Moyen Âge, frôle dangereusement avec l'hérésie<sup>205</sup>. Par le biais de cette laïcité problématique, la tour de Jean est donc rapprochée de l'œuvre de l'auteur de romans, l'aspect laïc et fictionnel de ces textes étant entre autres ce qui a pu les rendre suspects aux yeux des gens de l'époque. La « création littéraire » est encore et surtout « l'écriture d'une œuvre strictement humaine qui se sépare radicalement de la Sainte Écriture<sup>206</sup> ». Du point de vue de la philosophie de l'époque, qui ne sépare pas encore tout à fait la sphère religieuse de la sphère artistique, un tel concept n'aurait tout simplement pas dû exister et pourtant, il s'agit là précisément du type de littérature qu'incarne le genre romanesque. La dé-problématisation de cet aspect de la « littérature » en langue vulgaire occupe, ou plutôt obsède, les clercs de l'époque, « chaque type de roman produi[sant] ses propres solutions, qui s'ouvrent sur des conceptions différentes de la littérature<sup>207</sup> ».

---

<sup>203</sup> Alexandra Ilina, *op. cit.*, p. 47.

<sup>204</sup> *Idem*

<sup>205</sup> *Idem*

<sup>206</sup> Anne Berthelot, *Figures et Fonction, op. cit.*, p. 16.

<sup>207</sup> *Idem*

Une autre des caractéristiques fondamentales de la tour est l'origine très humble de son créateur : Jean est un serf, ce qui le situe au plus bas de la pyramide sociale. Ce détail est rappelé à plusieurs reprises, notamment lorsque Cligès va demander de l'aide à Jean et qu'il prend la peine de décrire assez longuement les implications du lien qui les unit :

Tu es mes sers, je sui tes sire,  
Car je puis donner ou vandre  
Et ton cors et ton avoir prandre  
Come la chose qui est moie. (v. 5476-5479)

La précision semble plutôt inutile dans le contexte, puisqu'il est évident que les personnages, tout comme les lecteurs d'ailleurs, sont tout à fait au courant du fonctionnement du système féodal. Pourtant, en considérant que le travail de l'architecte est rapproché de celui de l'auteur, le statut social de Jean prend une riche signification puisqu'il fait de la tour une œuvre *vulgaire*. Le fait que l'humble serf, qui ne se possède même pas lui-même (v. 6540), soit en mesure de produire une œuvre digne d'une reine instaure un rapprochement avec la langue romane, langue du peuple, qui accède au statut d'œuvre d'art et se taille une place dans les cours royales grâce au talent artistique de celui qui la manie.

La représentation de Jean et de son œuvre dans le roman de *Cligès* permet à Chrétien de Troyes de refléter et d'incarner au sein de son récit sa démarche artistique. Comme l'œuvre de Jean, celle du clerc doit être créée avec « sen », donc avec intelligence, mais également avec une signification, c'est-à-dire une *senefiance* qui pourra être trouvée par celui qui, « soutix et sages » (v. 5563) saura « cerchier » (v. 5561) et « reverchier » (v. 5562). L'œuvre se doit également d'être composée de plusieurs « pièces » – « reduiz » (v. 5558) et « estages » (v. 5564) – si bien jointes entre elles qu'elles paraissent former un tout. Enfin, le personnage de Jean permet à Chrétien de Troyes d'exalter son matériau de base, la langue vulgaire. Malgré son origine humble, Jean est en

mesure d'accéder à un statut plus élevé par le biais de l'art, son travail lui permettant de s'affranchir, de même que tous ses descendants :

lors dist Cligès : « Jehan amis,  
Vos et trestoz voz oirs franchis  
Et sui vostre trestot sanz bole [...] » (v. 5625-5627)

Selon l'auteur du *Cligès*, l'élévation – ou la légitimation – de la langue romane au niveau de langue littéraire n'est donc pas qu'un exemple isolé ou une mode passagère : c'est un événement dont les conséquences se répercuteront dans le futur.

### Alexandre

Le *Roman d'Alexandre*, qui emmène son lecteur, en compagnie du conquérant, à la découverte des merveilles de l'Inde, est décrit par Francis Dubost comme « un roman de la curiosité ». Selon le chercheur, « le *Roman d'Alexandre* [...] représentait avant tout chose pour le clerc et son public, une échappée complice vers le pays des merveilles<sup>208</sup>. » Dans ce contexte, le personnage d'Alexandre le Grand semble servir d'exutoire à la soif d'inconnu du public français. Le personnage historique, dont la biographie semble plus à même d'inspirer des épopées que des romans, aurait pu – ou dû ? – être décrit comme un chef de guerre exemplaire, un modèle auquel aspirer, comme Roland ou Charlemagne. Pourtant, il semble que l'attrait de l'exotisme ait, en transformant l'objectif du texte, modifié la personnalité de son héros : « Le conquérant macédonien n'a pas été traité par les auteurs médiévaux comme un personnage historique, mais plutôt comme un personnage fantastique : le premier des hommes célèbres qui effectua le voyage de l'Ici vers l'Ailleurs<sup>209</sup>. »

La curiosité d'Alexandre le mène vers la démesure. Comme Gerbert d'Aurillac ou Virgile, elle le pousse à apprendre l'heure de sa mort par la divination et à repousser toujours davantage

---

<sup>208</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 259.

<sup>209</sup> *Idem*

les limites du monde. À la fin, c'est elle qui le perdra. Mais, en se laissant divertir par un roman de *l'Ailleurs*, le lecteur n'est-t-il pas en train de céder au même péché ? Dès lors, on peut se demander si *Le Roman d'Alexandre* tel que conçu par Alexandre de Paris a véritablement pour but de critiquer l'*hubris* d'Alexandre ou s'il n'est pas également possible de lire une pointe d'admiration à l'endroit du conquérant à travers le roman qui porte son nom. Et puis, est-ce vraiment l'orgueil d'Alexandre qui cause sa perte, ou plutôt le manque de courage de ceux qui l'assassinent par désir de rester chez eux ?

À plusieurs reprises, les talents d'*ingénieur* du héros lui permettent de repousser les limites du monde. Son voyage de l'ouest vers l'est, qui dessine le premier axe d'une croix spatiale, ne satisfait pas le conquérant qui ajoute la conquête de la mer et du ciel à ses aventures. À ces deux occasions, pour son voyage sous-marin comme pour son voyage aérien, Alexandre est en mesure de réaliser ses désirs grâce à la création d'une machine. Comme Mordrain ou Hugues le Fort, Alexandre ne participe pas à leur fabrication manuelle. Il laisse cette tâche à des artisans de talent. Il demeure cependant le cerveau de l'opération, une caractéristique sur laquelle le texte s'attarde longuement : plutôt que de décrire simplement la merveille mécanique que le roi a « faite faire », comme dans la plupart des textes, le *Roman d'Alexandre* décrit les étapes intellectuelles de la conception du projet. Il s'agit de l'un des rares textes qui donne accès aux raisons qui mènent à la construction des machines. Autre caractéristique surprenante, les « raisons » d'Alexandre sont toujours la soif de connaissance et le désir d'apprentissage. Ainsi, sa descente sous les flots est clairement motivée par l'espoir d'apprendre une leçon. Alexandre veut en « savoir la vérité » :

Or vous veul aconter que jou ai en pensé :  
Assés ai par la terre et venu et alé,  
De ciaux de la mer voil savoir la verité,  
Ja mais ne finerai si l'avrai esprové. (Br. III, v. 395-398)

Cet aspect du roman d'Alexandre de Paris est significatif, car il témoigne d'un choix. Dans les versions antérieures de l'épisode, c'était en effet la soif de richesses qui poussait le conquérant à descendre sous la mer, puisqu'il espérait y trouver des perles<sup>210</sup>. Dans le roman du XII<sup>e</sup> siècle, cet aspect de l'aventure sous-marine d'Alexandre est éliminé et l'épisode prend une orientation purement intellectuelle. Après tout, la « conquête » effectuée ne peut être matérielle. Le héros ne peut espérer prendre véritablement possession des fonds marins et en asservir les habitants. La composante visuelle de l'aventure est donc particulièrement importante, puisqu'elle en est aussi la finalité, ce que montre bien d'ailleurs la description des lampes fixées à l'intérieur de l'habitacle de verre qui forme son « sous-marin » improvisé :

De meïsmes font lampes environ le tounel,  
Qui la dedens ardoient a joie et a revel,  
Que ja n'avra en mer tant petit poissoncel  
Que li roi bien ne voie, ne agait ne cembel. (Br. III, v. 424-427)

La soif de connaissances du conquérant est donc excessive, mais somme toute bien placée. Comme l'art de la divination, qui est acceptable tant et aussi longtemps que son principal objectif reste l'admiration de la création divine, les « engins » du conquérant ne sont pas blasphématoires car ils ont pour objectif de permettre à Alexandre de voir les merveilles du monde et non pas de les posséder. Cet aspect est tout particulièrement important dans le contexte du voyage d'Alexandre dans les airs.

Aux yeux du lecteur médiéval, la conquête des cieux ne peut être comprise que comme la conquête du domaine de Dieu, ce en quoi l'entreprise du conquérant est hautement présomptueuse : « la conquête des cieux ne peut être motivée que par la démesure<sup>211</sup> ». Parmi les

---

<sup>210</sup> Hélène Bellon-Méguelle, « L'exploration sous-marine d'Alexandre : un miroir de chevalerie », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, op. cit., [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3825>, [réf. du 20 février 2024].

<sup>211</sup> Christine Ferlampin-Acher, « Autant en emporte le vent : vols, merveilles et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Âge », dans Alain Labbé, Daniel Lacroix et Danielle Quéruel (dirs.), *Guerres, voyages et*

réécritures médiévales de l'histoire d'Alexandre le Grand, la version d'Alexandre de Paris est la seule à intégrer le passage du voyage dans le ciel *sans* l'utiliser comme prétexte à la formulation d'un commentaire explicite sur l'*hubris* et la démesure<sup>212</sup>. Pour être en mesure de faire une telle chose, l'auteur insiste lourdement sur les motivations d'Alexandre pour que l'admiration de la création divine occupe une bonne place dans la description du projet :

Li rois en a pensé en soi molt longuement,  
Puis a dit as barons : « Dirai vos mon talent :  
Je veul monter au ciel veoir le firmament,  
Veoir veul des montaignes en haut le comblement,  
Le ciel et les planetes et tout l'estelement  
Et tous les quinze signes ou li solaus descent  
Et comment par le mont courent li quatre vent,  
Sorveoir veul le siecle, si com li mons porprent ;  
La nue porte l'eau, si veul savoit comment. » (Br. III, v. 4967-4975)

Une fois de plus, l'ingéniosité d'Alexandre est excusée au nom de l'admiration visuelle et de la recherche des connaissances. L'audace du geste ne peut cependant être totalement ignorée et ce passage présente des similarités avec le mythe d'Icare. Lorsqu'il s'approche trop du soleil, le roi sent son « enging » brûler :

Viennent a la cholor qui est desatempree ;  
Com plus vont contre mont plus est desmesuree,  
A poi n'art Alixandres, tant fort l'a apressee ;  
Li cuirs de la chambre crespist a la bruslee (Br. III, v. 5050-5053)

Contrairement à Icare, Alexandre est cependant en mesure de voir le péril arriver. Pensant à ses hommes, qui se retrouveront perdus en terre étrangère et entourés d'ennemis s'il en vient à mourir, il choisit d'interrompre son voyage avant que ne survienne la catastrophe. Le roi redescend sans mal et son aventure se termine sur une note positive :

Li rois s'est porpensés, s'il pernent la volee,  
Il charra a la terre s'iert sa vie finee  
Et sa gent en sera dolente et esgaree,  
Car toutes gens le heent qui terre il a gaste.  
Il rabaisse sa lance, vers terre l'a clinee ;

---

*quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, Paris, Honoré Champion, 2000, [en ligne], <https://hal.science/hal-01850390/document>, [réf. du 20 février 2024].

<sup>212</sup> *Idem*

Li oisel famelleus la sieuent la volee,  
jus s'asieent a terre en li lieu de la pree ;  
Li rois est la dedens, fait ot bone jornee. (Br. III, v. 5054-5060)

Le contexte païen, d'avant la Révélation, permet sans doute d'excuser en partie la hardiesse d'Alexandre. Plusieurs clercs médiévaux justifiaient ainsi leur admiration pour les auteurs païens en offrant une lecture chrétienne de leurs travaux : ces hommes auraient « pressenti » la Révélation, sans toutefois y avoir accès<sup>213</sup>. C'est un peu ce que fait Alexandre lorsqu'il cherche à accéder à tous les recoins du monde, son désir de conquête pouvant être assimilé à celui de la contemplation de l'œuvre divine.

On peut également se demander si l'exploration d'Alexandre est bien à prendre de manière littérale. Il semble en effet difficile de concevoir que la transformation des « bornes d'Hercules » en « bonnes Artu » (v. 2353-2368) dans la branche III ne soit reliée qu'à une simple erreur de transcription. En remplaçant le héros des mythes latins par le nom du roi le plus connu de la littérature romane, l'auteur du *Roman d'Alexandre* légitimise sa matière première, la langue vulgaire, en la mettant sur un pied d'égalité avec la langue latine. Il crée également un lien entre son œuvre et les *fabulæ* merveilleuses qui sont bien connues du public<sup>214</sup> : franchir les bornes d'Arthur revient dès lors à mettre le pied non seulement dans l'espace littéraire, mais dans un espace littéraire revendicateur de fiction, d'inventions, d'imagination. Cette lecture du roman d'Alexandre de Paris est étayée par le fait que le passage des bornes d'Arthur survient dans la partie du texte qui est dédiée aux découvertes des merveilles de l'Inde. Le texte quitte alors les lieux plus familiers du récit de conquête militaire, pour tomber dans une succession de merveilles plus invraisemblables les unes que les autres<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Jean-Marie Aubert, « Moyen Âge et culture antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1960, p. 256.

<sup>214</sup> Maud Pérez-Simon, « Bornes Artu ou d'Hercule », Jean Dominique Poli, Olivier Battistini, Pierre Ronzeaud et Jean-Jacques Vincensini (dirs.), *Dictionnaire des Lieux mythiques*, Paris, Robert Laffont, 2011, [en ligne], <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03911804>, [réf. du 3 mars 2024]

<sup>215</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 260.

Les merveilles que découvre Alexandre en Inde sont également partagées par certains textes de l'époque ayant une visée historique, et il est difficile de savoir dans quelle mesure ces récits étaient crus. Raisonnablement, il est à supposer que les clercs les plus instruits conservaient une bonne quantité de doute à leur sujet<sup>216</sup>. Cependant, dans le contexte du *Roman d'Alexandre*, l'important n'est pas de savoir si Alexandre de Paris croyait ou non en l'existence des couleuvres à tête de femmes (v. 1450-1451) ou des arbres qui parlent (v. 3781-3812) ; il s'agit plutôt de comprendre l'importance de « l'ailleurs » dans la littérature médiévale. Inaccessible et méconnue, l'Inde semble se dresser comme un parfait prétexte à l'imagination. Nul n'est alors en mesure d'affirmer la vérité – ou la fausseté – des récits la concernant. Il importe peu de savoir ce qui est avéré ou pas, puisque dans cet univers autre, tout *pourrait* l'être. L'audace d'Alexandre, qui utilise son *engin* afin de repousser les limites du monde, pourrait donc être comparée à l'audace de l'auteur, qui, par ses créations, repousse lui aussi les limites du réel et de l'acceptable.

En plus des voyages aérien et sous-marin d'Alexandre, le lien entre l'auteur et le créateur d'automates s'actualise en la personne des deux gardiens de pont. L'armée d'Alexandre, arrivée aux abords d'un pont, est bloquée dans sa progression par deux automates armés de massues (Br. III, v. 3388-3421). Les deux « machines » carburent à l'aide d'un moyen bien particulier et fort significatif, soit l'écriture : « Desor aus ot deus briés, que uns clers ot escriis, / Qui les fait par augure deffendre au passeis. » (Br. III, v. 3400-3401) *Le Roman d'Alexandre* présente donc non seulement l'*engin* comme un moyen pour franchir l'espace et repousser les limites, mais également comme une manière de les restreindre et d'empêcher l'avancée d'un tiers. Il est intéressant de constater que c'est ce deuxième type d'automate qui est vu comme négatif. Alexandre déplore d'ailleurs l'orgueil de celui qui a mis en place les défenseurs du pont : « Cil qui fist ces enfans fu

---

<sup>216</sup> Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse, op. cit.*, p. 10.

molt outrecuidiés. » (Br. III, v. 3445) Le péché de l'*hubris*, qui apparaissait chez Gerbert d'Aurillac comme étant la source principale de la déchéance, semble donc être attribué davantage au clerc anonyme responsable de la construction des automates dont le but est de « deffendre au passeïs » qu'au conquérant qui cherche à faire tomber toutes les frontières. Il serait, bien sûr, malaisé de prétendre que le conquérant n'est pas affublé du défaut de l'*hubris* dans le roman d'Alexandre de Paris. Néanmoins, l'accusation clairement formulée et portée sur un ennemi du conquérant, et plus précisément sur l'un de ceux qui cherchent à *empêcher* la conquête de l'espace, permet de doter l'inlassable curiosité du héros d'une bonne dose d'ambiguïté.

À la fin du roman, Alexandre trouve la mort en raison du complot d'Antipater et de Divinuspater. Alors qu'Alexandre est mû par la curiosité et le désir de la conquête, ses deux meurtriers sont, au contraire, poussés à l'action par leur désir d'immobilisme. Après s'être rendu maître de l'Inde, l'empereur se prépare à conquérir Babylone et envoie à cet effet une missive ordonnant à ses vassaux de l'y rejoindre en l'espace d'un an et un mois. L'ordre déplaît grandement à Antipater et Divinuspater qui n'ont aucun désir de courir tous les recoins de la terre à la suite de leur dirigeant :

Et dient : « Qant nos fumes meschin et jovencel,  
Vesquimes en repos, chascun en son chastel,  
Et or somes tuit viel si devenrons hapel,  
D'aller par le país commencerons cembel,  
[...]  
S'Alixandres vit longues, tuit seromes mesel,  
Ja mais tant com il vive n'avrons un jor de bel. (Br. III, v. 4371-4379)

Bien des contradictions existent qui empêchent de considérer *Le Roman d'Alexandre* comme une ode à la création, notamment la masse importante de textes antérieurs qui font du protagoniste un contre-exemple lié à la démesure et à l'orgueil<sup>217</sup>. Pourtant, il semble impossible de nier qu'une

---

<sup>217</sup> Laurence Harf-Lancner, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'école française de Rome*, t. CXII, n°1, 2000, p. 52.

certaine exaltation de la curiosité et de l'invention prend place dans l'œuvre d'Alexandre de Paris. Le conquérant macédonien, en tant que personnage, tire sa substance de ce qu'il est un héros ambigu, tour à tour loué puis condamné, parfois au sein du même texte : « Au Moyen Âge comme dans l'Antiquité s'opposent une "légende noire" et une "légende rose", que les romanciers médiévaux conjuguent pour restituer le mythe dans toute son ambivalence<sup>218</sup> », fait remarquer Laurence Harf-Lancner. Rappelons également que la contradiction fait partie de l'essence même du roman médiéval qui, depuis sa naissance, se remet en question par le biais de la pratique de l'antiroman<sup>219</sup>. Comme le formulent Ugo Dionne et Francis Gingras : « Le roman est ce genre qui, dès le départ, et constamment par la suite, s'est constitué dans le détournement de lui-même<sup>220</sup>. » Le mélange de peur et d'admiration qui caractérise le personnage d'Alexandre le Grand n'empêche donc pas la comparaison avec la figure auctoriale. Bien au contraire, il est à supposer que l'ambiguïté qui accompagnait le personnage d'Alexandre avant même l'époque médiévale<sup>221</sup> est précisément ce qui a contribué à en faire un « créateur ». Le conquérant, admiré même s'il s'agit d'un païen, offrait sans doute l'excuse idéale pour réfléchir au roman (et à son intime jonction avec la merveille), forme d'art appréciée malgré les lourdes suspicions d'hérésie.

### Crompars

Le *Cléomadès*, roman d'Adenet le Roi rédigé vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, ne se contente pas de mettre en scène des automates de manière ponctuelle : au nombre de trois, ceux-ci sont plutôt au cœur du récit où ils font office d'éléments déclencheurs. Concordant avec le nombre des automates, trois personnages d'*engineurs* sont également représentés dans le roman. Parmi ceux-

---

<sup>218</sup> *Idem*

<sup>219</sup> Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la révolution », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dirs.), *De l'usage des vieux romans*, vol. XLII, n<sup>o</sup> 1, 2006, p. 6.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>221</sup> Laurence Harf-Lancner, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge », art. cit., p. 52.

ci, le roi Crompars, créateur d'un magnifique cheval en bois capable de voler, se présente sans aucun doute comme le plus important. Il s'agit également du personnage du corpus qui correspond le mieux à la figure du savant moralement corrompu dont le défaut principal est l'*hubris*.

La première partie du roman met en scène Marcadigas, le roi de Séville, ses trois filles et son fils Cléomadès, jeune homme doté d'une grande beauté et de toutes les vertus chevaleresques. Rapidement, l'attention se détourne cependant de la cour sévillane pour introduire un trio de rois africains qui convoitent la main des sœurs du personnage éponyme. Les trois hommes, Crompars, le roi de Bougie, Melocandis, le roi de Barbarie et Baldigans, le roi du Maroc, sont présentés comme étant tous très savants : « Chascun savoit moult de clergie, / D'ingromance et d'astronomie » (v. 1479-1480). Pour parvenir à leurs fins et s'assurer d'obtenir la main de celles qu'ils convoitent, ils construisent chacun un automate qu'ils comptent offrir à Marcadigas dans le contexte du « don en blanc » : en échange de leurs cadeaux, le roi devra leur accorder à chacun une faveur, sans que la teneur de celle-ci n'ait besoin d'être précisée à l'avance. Connaissant la réputation de largesse du roi de Séville, les trois prétendants espèrent le contraindre à leur accorder ses filles par le biais de ce stratagème, puisque dès que le don aura été accepté, même si la nature exacte de sa promesse ne lui plaît pas, Marcadigas ne pourra se rétracter sous peine de briser sa parole.

Le passage où sont introduits les rois africains laisse peu de doute quant à l'identité du personnage central de ce trio : Crompars se distingue presque immédiatement de ses acolytes, tout d'abord sur le plan matériel. En effet, dans le manuscrit de l'Arsenal 3142 (f°6v), recueil de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la description du roi de Bougie est séparée de celle de Melocandis et Baldigans par une majuscule enluminée. Les choses se présentent de la même façon dans le manuscrit

BnF fr. 24404 (f°13v). Les copistes de ces deux témoins semblent donc avoir compris que les trois rois ne forment pas un tout uni et ils invitent le lecteur à accorder une attention particulière à la description de Crompars.

La description des trois hommes prend la forme d'une énumération en tête de laquelle apparaît Melocandis, immédiatement suivi de Baldigans. Tous deux sont présentés en des termes très positifs : ils sont « sages clers et soutis / Biaux et gens, nobles et courtois » (v. 1490-1491). Le narrateur enchaîne immédiatement avec la description de Crompars qui se révèle être l'élément qui détonne, dans la mesure où il est aussi laid que les deux premiers sont beaux :

Lais et petis fu et boçus.  
Iex enfossez et nez camus  
Avoit, et si ot courbe eschine  
Et le menton sor la poitrine. (v. 1501-1504)

Son portrait reprend les attributs qui font partie du canon de la laideur « idéale » dans les portraits littéraires de l'époque (yeux enfoncés, nez plat, courbure du dos)<sup>222</sup>. Pour le Moyen Âge, une laideur aussi extrême est révélatrice de turpitude morale<sup>223</sup>. Le beau et le laid consistant en « l'expression visuelle de l'opposition entre Bien et Mal<sup>224</sup> », Crompars se révèle, dès les premières lignes, comme un personnage à craindre, car le beau étant associé au Bien et à Dieu, toute laideur est donc l'apanage du diable. Outre sa laideur, Crompars se distingue également de ses deux acolytes par son érudition. La description des connaissances de Baldigans et Melocandis reste très générale : tous deux sont qualifiés de « clers » et « sages », sans que d'autres précisions ne soient fournies sur la nature de leur érudition. Par comparaison, la description de Crompars est plus précise : il est « lettré » (v. 1505) et il « sot presque tous les VII ars » (v. 1500), ce qui fait de

---

<sup>222</sup> Alice Colby, *op. cit.*, p. 88.

<sup>223</sup> Andia Abaï, « Difformité et laideur dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Journal of French Language Research*, vol. I, 2020, p. 62.

<sup>224</sup> *Idem*

lui non seulement un expert dans les arts du *trivium* (grammaire, rhétorique, logique<sup>225</sup>), mais également dans ceux du *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie, musique<sup>226</sup>). Un tel degré d'érudition est admirable et pourtant, même l'exaltation des vastes connaissances de Crompars sert ultimement à le dénigrer. L'adverbe d'approximation (« Cil sot *presque* tous les VII ars ») met l'accent non pas sur ce que possède le roi, mais sur ce qui lui manque. Comme l'explique Chantal Connochie-Bourgne : « Le lecteur saura comprendre que le roi difforme est dépourvu des qualités morales qu'apporte la connaissance véritable<sup>227</sup> ».

Crompars se distingue également des deux autres *engigneurs* par la qualité de sa création, qui dépasse celles de Melocandis et Baldigans : le magnifique cheval d'ébène qu'il a imaginé est capable de voler et peut être dirigé par son cavalier à l'aide de chevilles d'acier. L'auteur consacre près de vingt-cinq vers à la description de la création de Crompars (v. 1609-1634), ce qui l'isole des deux autres et permet ainsi d'en souligner l'importance. En effet, la poule et les poussins d'or chantants construits par Melocandis ne se méritent que sept vers (v. 587-1593), et la description de l'androïde trompettiste de Baldigans court pour sa part sur une quinzaine de vers (v. 1594-1608). Le cheval de Crompars se distingue aussi par les matériaux employés : malgré la présence de l'acier et de l'ébène qui pourraient servir à rappeler le caractère diabolique de la créature<sup>228</sup>, le cheval ne semble pas intrinsèquement malveillant : il apparaît plutôt comme un simple outil, lequel sera d'ailleurs bien employé lorsqu'il tombera entre les mains de Cléomadès.

Plusieurs aspects du cheval semblent l'investir d'une *senfiance* qui touche, une fois de plus, à l'art de la « composition ». Chantal Connochie-Bourgne a déjà fait remarquer qu'il se présente

---

<sup>225</sup> Alistair Crombie, *op. cit.*, p. 33.

<sup>226</sup> *Idem*

<sup>227</sup> Chantal Connochie-Bourgne, *Automates à clef*, art. cit., <https://books.openedition.org/pur/55664>

<sup>228</sup> *Idem*

comme « l'instrument du narrateur, maître des choix spatio-temporels<sup>229</sup> ». La remarquable mobilité de cette monture, capable d'emmener son cavalier dans toutes les directions à une vitesse étonnante, confère à son propriétaire le pouvoir de dicter le cours du récit selon ses désirs. Tel un véritable *auteur*, ce personnage détient la capacité d'utiliser son expertise, soit celle de manipuler les chevilles de l'automate, « afin de passer d'un décor à l'autre, d'un épisode narratif à l'autre, et de porter ainsi la dynamique du récit<sup>230</sup>. » En tant que créateur du cheval, Crompars incarne ainsi, en partie, l'essence même de l'auteur de romans, associant la maîtrise de l'art narratif à celle de la manipulation technique.

Le personnage de Crompars se révèle d'ailleurs particulièrement intéressant lorsque l'on considère que malgré ses talents divers, il est, en réalité, un *ingénieur* bien peu efficace, puisqu'il n'est jamais capable de faire advenir un récit qui lui soit avantageux. Bien qu'il en soit le créateur, le roi de Bougie semble incapable de se servir du cheval afin d'atteindre ses objectifs, une caractéristique qui permet de le placer dans le rôle du « mauvais auteur ». Bien qu'il soit parfois en mesure de se montrer bon lecteur et de comprendre les *senefiances* – c'est lui, après tout, qui concocte le plan du « don en blanc » sachant qu'en raison de sa laideur jamais Marcadigas ne lui donnera sa fille autrement (v. 1521-1524) –, Crompars est en revanche incapable de les exploiter à son avantage. Il tente ainsi, deux fois plutôt qu'une, d'utiliser le cheval afin de faire advenir une histoire d'amour : tout d'abord en tentant de l'échanger contre la main de Marine, la plus jeune sœur de Cléomadès, puis en s'en servant pour enlever Clarmondine. Son plan échoue à chaque fois et sa deuxième tentative se soldera d'ailleurs par sa mort. Personnage du savant tentant – en vain – d'employer ses talents particuliers pour faire advenir un récit de sa conception, il est, en quelque sorte, un Merlin raté.

---

<sup>229</sup> *Idem*

<sup>230</sup> *Idem*

Cette conception du créateur émerge de sa relation avec le cheval de bois, un instrument qui confère à son détenteur la maîtrise de l'espace et du temps. Par sa capacité à se déplacer dans toutes les directions à une vitesse impressionnante, le cheval positionne son cavalier au centre d'une croix symbolique formée par les axes spatial et temporel. Pour un auteur de romans, placer un personnage au cœur de cette croix des possibles peut revêtir une signification profonde, comme l'a bien montré Francis Dubost dans *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*. Le chercheur explique que l'espace chrétien est polarisé et théocentrique<sup>231</sup> : les directions (haut, bas, droite, gauche) sont *senefiantes* et sont organisées en fonction de Dieu, qui se trouve au centre de tout. Par exemple, en art visuel, l'orientation du spectateur compte peu : les significations attribuées à la droite (positive) et la gauche (négative) sont organisées en fonction de la position du Christ<sup>232</sup>. L'art romanique déroge cependant à cette norme. L'exemple le plus frappant de ce changement de paradigme peut être trouvé dans le *Conte du Graal*, où Chrétien de Troyes ose ouvertement placer un personnage au centre de la perspective du récit. Dans la scène inaugurale, Perceval lance ses javelots au hasard : « Une ore arrière et autre avant, / Une ore an bas et autre an haut<sup>233</sup> » (v. 98-99). Ce faisant, le jeune homme trace dans l'espace une croix dont il est le centre. Sans le savoir, il se place lui, le protagoniste, au cœur de l'histoire et indique l'orientation de tout le reste du récit :

Cet adolescent va utiliser ses javelots de manière purement ludique, sans viser aucun gibier, mais en accomplissant à son insu et dans une temporalité vide, à l'intérieur d'un "temps perdu", le geste primordial, le geste sagittal qui va imprimer à l'espace ses orientations cardinales à partir d'un centre occupé par le sujet<sup>234</sup>

Dans le *Cléomadès*, une croix est également dessinée par le personnage éponyme dès la toute première fois où il monte le cheval volant. Cependant, à la différence de Perceval, celui-ci est

---

<sup>231</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 244.

<sup>232</sup> *Idem*

<sup>233</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, (trad. de Jean Dufournet), Paris, Flammarion, 1997, p. 42.

<sup>234</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 245.

parfaitement conscient de son geste : il n'est plus seulement au centre du récit, il en est aussi l'instigateur :

Tant fist que il sot la maniere  
D'aller et avant et arriere  
Et bas et haut quant il vouloit. (v. 2697-2699)

Par cet acte, Cléomadès s'érige en une figure d'écrivain : il choisit lui-même la direction à prendre. Contrairement à Crompars, il apparaît également comme un *bon* auteur, puisque le cheval le mène exactement au bon endroit, soit à la chambre de Clarmondine, de laquelle il tombe follement amoureux. Crompars, au contraire, perd le contrôle de sa propre création à chaque fois qu'il tente de s'en servir, une incapacité qui semble fortement liée au péché de l'orgueil.

Le plan initialement conçu dans l'objectif d'obtenir la main de Marine en échange du cheval dans le contexte du « don en blanc » aurait dû fonctionner : bien qu'il soit loin de se réjouir de la demande de Crompars, Marcadigas est prêt à honorer sa parole. Même l'objection que lui oppose Cléomadès n'aurait pas dû poser de problème : le seul argument dont dispose le jeune chevalier pour faire annuler la promesse de son père est que le cheval ne soit pas « tex qu'il nous fait entendant » (v. 2371). Crompars ne devrait pas avoir d'inquiétude à ce sujet puisque sa création est effectivement tout aussi merveilleuse qu'il le prétend. Pourtant, poussé par la colère, il décide de se venger de l'affront que lui a fait le protagoniste en s'opposant au mariage. Blessé dans son orgueil, Crompars invite Cléomadès à s'asseoir sur le cheval, puis en actionne le mécanisme. L'automate s'envole donc en emportant son ennemi au loin. Il s'agit d'une trahison bien peu efficace : commise sous les yeux de la cour entière, elle vaut la prison à Crompars qui a, du même geste, cédé sa plus belle création à son pire ennemi. Pour se débarrasser de Cléomadès, Crompars lui a, en quelque sorte, tendu le gouvernail avant de se jeter à l'eau.

Plus tard, Crompars commet la même erreur une seconde fois. Lorsqu'il enlève Clarmondine, la beauté de la jeune fille et l'amour qu'il en conçoit ne constituent qu'une part de

son mobile : avant tout, son plan est inspiré par son orgueil blessé, puisqu'il désire se venger de Cléomadès en lui volant, à son tour, celle qu'il désire : « Liez est quant il se puet vengier / Et avoir si biau restoriez. » (v. 5593-5594) Comme lors de sa première tentative de vengeance, le plan de Crompars échoue lamentablement et d'une manière qui met en lumière son orgueil et surtout, son incapacité à se montrer « bon auteur ». Accompagné de sa captive, il fait halte dans le royaume du roi Méniadus, lequel observe une coutume bien particulière : chaque étranger qui s'arrête en son pays se doit de se présenter à la cour afin d'y apporter des nouvelles (v. 6534-6535). Lorsque Crompars est sommé par Méniadus de lui dire qui est Clarmondine et pourquoi elle l'accompagne (v. 6783-6786), il est incapable de fournir un mensonge convaincant : il prétend qu'elle est sa femme, ce que la principale intéressée nie immédiatement (v. 6787-6810). Par la suite, lorsque Méniadus somme Crompars de clarifier la situation, le roi de Bougie est pris d'un étrange mutisme : « Mout longuement à lui parla / K'ains Crompars I mot ne sonna » (v. 6977-6978). Une fois de plus, Crompars est perdu par sa colère et son orgueil, puisque c'est de ces émotions que vient son incapacité à répondre. Rendu malade de fatigue après la longue chevauchée, la colère qu'il éprouve à l'encontre de Clarmondine pour avoir révélé son mensonge use ce qui lui reste de santé : outré de constater que la jeune femme « n'a cure de lui » (v. 6819), il fomenta des plans de vengeance mais est rapidement terrassé par la force de ses émotions qui l'empêchent de répondre aux questions de Méniadus :

Entre tourment et maladie ;  
Ont sus sa santé grant envie  
K'entre aus II l'assaillirent si  
Que en frenesie cheï. (v. 6957-6960)

L'incapacité de Crompars à fournir un bon récit lui vaut la prison pour une deuxième fois, et il y trouve la mort peu après (v. 7012).

En définitive, il semble que ce soit précisément sa colère, issue de son orgueil blessé, qui fasse de Crompars un « mauvais auteur », puisqu'à cause d'elle, par deux fois, son plan en vient à échouer. Son penchant pour la luxure, manifesté par son désir répété d'obtenir une femme d'une grande beauté, associé à son *hubris*, fait de lui un personnage négatif. Comme c'était le cas pour Gerbert d'Aurillac, le péché de Crompars n'est pas directement issu de son érudition. Les mensonges qu'il profère et les trahisons qu'il commet, lesquels peuvent être associés à ses talents d'*enginieur*, peuvent difficilement être retenus contre lui, puisque le héros, Cléomadès, se sert des mêmes armes. Comme Crompars, Cléomadès sait se servir de l'*engin* qu'est le cheval automatique. Comme Crompars, il use également du mensonge et de la tromperie pour parvenir à ses fins<sup>235</sup>. De surcroît, les deux hommes poursuivent un objectif semblable, soit celui de la conquête amoureuse. Rapidement, un jeu de miroir s'organise entre le chevalier et le roi de Bougie, lequel permet de mettre en relief les différences entre le « mauvais auteur » et le « bon auteur ».

Au cours du passage précédant sa trahison à la cour sévillane, la réaction de Crompars et celle de Cléomadès face à l'adversité sont mises en parallèle. Bien qu'il soit « tout irés » (v. 2305) des fiançailles prochaines de sa sœur, Cléomadès est néanmoins en mesure de faire preuve de calme et de sagesse :

Mais, com sages et avisés,  
Sot bien couvrir ire et anui  
Quant il en avoit point en lui. (v. 2306-2308)

Crompars, au contraire, cède à la colère dès le premier accroc :

Tous li cors de férour li tremble.  
Bien pense qu'il s'en vengeroit  
S'en aise et en lieu en venoit. (v. 2383-2385)

Le calme et la tempérance de Cléomadès s'opposent donc au tempérament bouillant et orgueilleux de Crompars. De la même manière, la courtoisie et la fidélité du premier peuvent être opposées au

---

<sup>235</sup> Christine Ferlampin-Acher, « Autant en emporte le vent », art. cit., p. 143.

défaut de luxure du second. Bien sûr, les deux hommes convoitent une femme, mais la manière dont ce désir est décrit est très différente pour l'un et pour l'autre. Lorsque Cléomadès fait sa cour à Clarmondine, son comportement exemplaire est fréquemment souligné : Cléomadès est « Cil ou toute honnours manoit » (v. 4948), il se montre « courtois » (v. 3273) et prie Clarmondine de « fine amour » (v. 3223). Bien qu'il commette, lui aussi, un enlèvement, il le fait avec l'accord explicite de la princesse. Crompars, au contraire, trompe Clarmondine afin de l'enlever et, bien qu'il ait initialement accepté de ne pas consommer son désir avant qu'ait lieu une cérémonie de mariage (v. 6421-6439), il affiche, dans le moment de colère suivant son échec face à Méniadus, une disposition à la violence :

Et pense que, quant la r'aura,  
Que mais ne la deportera  
Qu'il n'en face tout son plaisir,  
Quoi k'après en puist avenir (v. 6855-6858)

Par ailleurs, Clarmondine est la deuxième femme que Crompars convoite, ce qui permet de mettre en lumière son inconstance.

Par l'exemple de Cléomadès, il semble que le recours à l'*engin* puisse être pardonné quand, plutôt que d'être au service de la luxure et de l'orgueil, il est employé pour faire advenir une histoire d'amour courtoise et réciproque. Un acte de « mensonge acceptable » qui ressemble d'ailleurs à celui dont l'auteur se rend coupable en écrivant le roman. Par le *Cléomadès*, Adenet le Roi tente de justifier la création romanesque par le biais des manières de la cour. L'acceptabilité sociale du roman repose donc en partie sur la qualité du récit, qui sera, idéalement, courtois et policé.

\*\*\*

Dans son ouvrage *Figures et Fonction de l'écrivain au XIII<sup>e</sup> siècle*, Anne Berthelot explore ce qu'elle désigne comme le « cercle vicieux de la nomination » : « ce qui n'existe pas ne peut être

nommé, ce qui n'a pas de nom ne peut accéder à l'existence. La solution est une existence de fiction, dans l'entre-deux des textes écrits, participant à la fois de l'essence des idées, et de celle des *realia*<sup>236</sup>. » Dans ce contexte de quête identitaire, les personnages de « créateurs » font office, dans les romans, de tentative de définition du travail de romancier. L'auteur, comme la poésie, naît en quelque sorte d'un constat de l'échec du langage, d'une tentative de description de ce qui ne peut être décrit, et se donne vie par lui-même au travers de l'acte qu'il est en train d'inventer. Jean, Alexandre et Cromptars incarnent chacun une figure d'auteur, bien qu'ils se distinguent par ailleurs fortement les uns des autres. Ils témoignent en cela d'un processus de recherche et de tâtonnement menant ultimement à la légitimation de l'acte créateur. Chacun de ces personnages semble offrir des réponses face aux dilemmes que peut poser la création. En mettant en scène le personnage de Jean, Chrétien de Troyes légitimise l'acte créateur effectué à partir de la langue vulgaire tout en vantant les caractéristiques (le « sen » et la « conjointure ») qui font la qualité d'une œuvre romanesque. Dans *Le Roman d'Alexandre*, Alexandre de Paris creuse plutôt les problématiques de l'*hubris* et de la démesure associées à l'acte de création en mettant en scène un personnage qui, bien qu'il fasse indubitablement preuve de ces défauts, est en partie racheté par la pureté de ses intentions, associées au désir de connaissances (et non pas de possessions). Quant au personnage de Cromptars, tiré du *Cléomadès*, il s'agit évidemment d'un personnage négatif, qui s'érige en contre-exemple. Par sa luxure et son *hubris*, il échoue à faire advenir – voire, à « écrire » – une histoire d'amour, contrairement à Cléomadès qui est doté de tempérance et de courtoisie.

Le traitement de ces trois personnages dans le cadre de leurs œuvres respectives permet une double constatation : d'une part, celle que l'acte créateur est et reste hautement problématique au Moyen Âge : le personnage du « savant » était fréquemment accusé de péchés graves comme

---

<sup>236</sup> Anne Berthelot, *Figures et fonction*, op. cit., p. 28.

*l'hubris* et la luxure, le désir de connaissances et celui de la création pouvant être perçus comme dangereux s'ils étaient trop violents ou mal encadrés. D'autre part, on constate aussi – si ce n'est surtout – que l'acte créateur s'accomplit malgré tout, en étant souvent admiré et même loué. La cohabitation de ces deux visions de l'art au cours du Moyen Âge central, de même que les tentatives constantes de dé-problématisation de l'écriture romanesque, témoignent somme toute d'un fait trop souvent oublié : la littérature n'est pas qu'un passe-temps ou un divertissement ; c'est une compulsion, une nécessité que même la menace de la damnation éternelle n'a pu empêcher de s'accomplir.

## CONCLUSION

Dans son œuvre phare, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Francis Dubost attribue la création du fantastique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles à un déplacement référentiel qui s'effectue sur trois axes : l'*Autre*, l'*Ailleurs* et l'*Autrefois*. Il semble en effet qu'il existe certaines choses qui ne puissent véritablement être dites que par le détournement ; c'est là sans doute que se trouve l'essence de la littérature de fiction : « on accède à la parole libérée qu'à travers diverses stratégies de dérèglement, à travers le masque du fou, à travers les truquages de paroles inventés par Iseut afin de tourner la loi dans le sens de son désir<sup>237</sup> »... et parfois, à travers la figure de l'automate, qui par sa façon d'incarner les trois pôles du déplacement référentiel semble tout désigné pour offrir une réflexion sur la littérature romanesque.

L'automate est *Autre* et pourtant, s'il l'est, c'est avant tout parce qu'il nous ressemble. Être ambigu mis en scène dans le but précis d'en souligner l'artificialité, l'échec du subterfuge force à poser l'inconfortable question de l'identité : l'automate n'est pas humain, soit, mais alors *qu'est-il ?* Au travers du dilemme se glisse l'ombre du diable, suggérant la pire des deux options qu'une pensée manichéenne puisse proposer. Chez cet être incompréhensible né de techniques occultes et mystérieuses, on soupçonne le pire. Il s'agit pourtant d'un piège : construction dépourvue de vie, l'automate ne peut avoir de désirs coupables et l'accusation rejaillit immédiatement sur l'accusateur. Les défauts de luxure et d'orgueil qui lui sont associés ne sont pas réellement l'apanage d'une créature malveillante : le danger est plutôt qu'ils se retournent contre leur adversaire. Alors même qu'il tente de libérer la Douleuse Garde, Lancelot prend la place de l'un de ses automates, défendant l'accès au château tout aussi efficacement que le chevalier de cuivre l'ayant précédé (p. 560). L'Orgueilleuse Demoiselle construit un *engin* afin de posséder le

---

<sup>237</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques, op. cit.*, p. 810.

corps de Gauvain et pourtant, échoue à reconnaître l'objet de son désir alors qu'il marche à sa rencontre (il est d'autant plus ironique que cette aventure mette en scène Gauvain, dont le seul nom suffit en général à lui garantir la possession des corps [Br. IV, p. 258]). Dans l'espoir que Floire *oublie* Blanchefleur, ses parents lui construisent un *mémorial* et font croire à la *mort* de la jeune fille en la représentant sous l'apparence de la *vie*, subterfuge qui passe très près de causer la mort de Floire (v. 535-1007). Alors que, par le jeu de l'*engigneur-engigné*, le personnage et l'automate en viennent à se ressembler de plus en plus, les rouages du récit se dévoilent et le lecteur se découvre pris dans un face à face avec l'œuvre romanesque, confrontation qui semble dangereusement similaire à celle entre le chevalier et l'automate. Imitation de vie factice qui encense l'amour et l'adultère et qui est né d'un désir coupable de création, le roman est condamné par de nombreux ecclésiastiques dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>238</sup> : on lui reproche sa vanité et son côté gratuitement plaisant qui a pour conséquence de détourner les fidèles de lectures plus édifiantes<sup>239</sup>. Le roman est ainsi soupçonné des mêmes crimes que l'automate et le lecteur se retrouve confronté au même choix identitaire que le personnage : est-ce là une créature divine ou diabolique ?

L'automate est également *Autrefois* parce que, comme l'écriture, il existe dans un espace temporel différent. Tout comme la lecture d'un texte permet d'avoir accès dans le présent à une réminiscence du moment de sa rédaction, la constante répétition qui caractérise l'automate permet d'assister à un moment passé qui pourtant, se perpétue. Comme l'*ymage* d'Iseut qui n'existe que dans le moment du don de l'anneau (v. 33-45), l'automate n'a accès qu'à un geste, à un instant. Son apparition près des sépultures permet d'en faire un gardien de la mémoire, rôle de préservation par lequel il devient le véhicule d'un récit – parfois fictionnel, comme dans *Le conte de Floire et Blanchefleur* – qui doit être conservé. En même temps, la constante redite qui en découle permet

---

<sup>238</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 90.

d'amener une critique de l'aspect répétitif des romans de chevalerie, dont le fonctionnement entraîne un aboutissement impossible, parce que toujours différé.

Enfin, l'automate est *Ailleurs* parce que l'esprit qui l'a conçu est souvent associé à l'étranger. Fréquemment lié aux merveilles de l'Orient, l'automate témoigne du mélange d'inquiétude et de fascination des occidentaux par rapport aux sciences étrangères. Ce faisant, il met également en lumière les questionnements qui émergent au moment où ces sciences commencent à être adoptées et assimilées dans l'ouest de l'Europe. La « biographie » de Gerbert d'Aurillac telle que relatée par Guillaume de Malmesbury, de même que le personnage de Crompars dans le *Cléomadès*, offrent tous deux un exemple frappant de l'intérêt que pouvaient exercer des domaines de connaissances qui, sans être tout à fait étrangers, ne sont pas pour autant débarrassés de leur inquiétante altérité. Sous un autre angle, l'automate incarne l'*Ailleurs* également parce qu'en tant que créature merveilleuse, il est représentatif de l'art de la fiction, cet univers autre dont la légitimité est toujours sujette à controverse : « la fable s'impose rapidement comme un équivalent du mensonge ou, pis encore, comme un détournement plus ou moins conscient de la vérité<sup>240</sup> ». La suspicion qui entoure les œuvres fictionnelles n'empêche pourtant pas le roman de gagner en popularité tout au long des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>241</sup>, au travers d'un mélange constant d'autocritique et d'autojustification (et bien souvent, les deux en même temps<sup>242</sup>). Dans un cas comme dans l'autre, l'influence de l'*Ailleurs* sur le personnage de l'automate permet de débattre de la légitimité du savoir et de la création artistique.

---

<sup>240</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 166.

<sup>241</sup> Michel Zink, *Le Moyen Âge : littérature française*, op. cit., p. 62.

<sup>242</sup> Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 409 : « Non seulement l'autocritique romanesque s'ouvre avant l'ère moderne, mais elle semble véritablement inhérente au genre, comme si l'antiromanesque était une géniale invention de clercs pour justifier le romanesque ».

Par le biais de ces « trois formes de l'altérité menaçante et de l'inquiétante étrangeté<sup>243</sup> », l'automate rappelle nécessairement l'auteur, cet être en attente d'être nommé, dont l'activité est possiblement blasphématoire. Au départ, l'objectif de notre mémoire était de « prouver » que l'automate était employé dans les romans médiévaux – systématiquement et en toute connaissance de cause – comme une métaphore du travail de l'auteur. Sans doute était-ce quelque peu ambitieux d'imaginer parvenir à un constat aussi clair, net et précis, la littérature supportant rarement les absolus. Chaque auteur médiéval semble en effet avoir employé la thématique de la mécanique d'une manière différente et pour aborder des inquiétudes variées, l'étendue du corpus étudié – autant dans le temps qu'en terme de quantité – jouant certainement un rôle dans l'éventail des variations observées. Pourtant, la récurrence de certains sujets comme le temps, l'orgueil et la luxure permet de déceler des liens entre les différents automates étudiés et de trouver, sinon une représentation du travail de l'« auteur », du moins une réflexion sur les rouages d'une machine encore (et pour toujours) en rodage : le roman.

---

<sup>243</sup> Francis Dubost, *Aspects fantastiques*, op. cit., p. 222.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus primaire

- Adenet le Roi, *Li roumans de Cléomadès*, (éd. André Van Hasselt), t. I, Bruxelles, Victor Devaux, 1865, 282 p.
- Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, (éd. Edward C. Armstrong et trad. Laurence Harf-Lancner), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994, 863 p.
- Chrétien de Troyes, *Cligès*, (éd. et trad. Laurence Harf-Lancner), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2006, 460 p.
- La Deuxième Continuation du Conte du Graal*, (éd. Francis Gingras et trad. Marie-Louise Ollier), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2021, 954 p.
- L'Estoire del saint Graal*, (éd. Jean-Paul Ponceau), t. I, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997, 277 p.
- Le Haut Livre du Graal*, (éd. et trad. Armand Strubel), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2007, 1053 p.
- Lancelot*, (éd. Alexandre Micha), t. IV, Genève, Librairie Droz, 1979, 406 p.
- Lancelot du Lac*, (éd. Elspeth Kennedy et trad. François Mosès), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1991, 926 p.
- Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, (éd. et trad. Jean-Luc Leclanche), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2003, 221 p.
- Thomas de Kent, « Le Roman de Tristan », dans *Tristan et Iseut : Les poèmes français, La saga norroise*, (éd. et trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, p. 330-480.

### II. Corpus secondaire

- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, (éd. et trad. Charles Méla), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 474 p.
- Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, (trad. Jean Dufournet), Paris, Flammarion, 1997, 514 p.
- Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, (éd. Daniel Poirion), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 3-169.

- L'épopée pour rire : Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, (éd. et trad. Alain Corbellari), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2017, 316 p.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, (éd. Daniel Poiron), Paris, Garnier-Flammarion, 1974, 576 p.
- Homère, *Illiade*, (éd. et trad. Mario Meunier), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1972, 574 p.
- Première Continuation de Perceval*, (éd. William Roach et trad. Colette-Anne Van Coolput-Storms), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993, 630 p.
- La Queste del Saint Graal*, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1984, 328 p.
- Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, (éd. et trad. Michelle Szkilnik), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2004, 535 p.
- La Saga de Tristan et Yseut*, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français, La saga norroise*, (éd. et trad. Daniel Lacroix et Philippe Walter), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, p. 485-626.
- Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, (trad. Louis Moreau), Paris, Charpentier, 1843, 588 p.
- William of Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum*, (éd. et trad. R.A.B. Minors, R. M. Thomson et M. Winterbottom), vol. I., Oxford, Oxford University Press, 1998, 879 p.
- Yvain ou le chevalier au lion*, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, (éd. Daniel Poiron), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 337-503.

### III. Corpus critique et théorique

- Abai, Andia, « Difformité et laideur dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Journal of French Language Research*, vol. I, 2020, p. 61-78.
- Allard, Guy, « Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale », dans Guy Allard et Serge Lusignan (dirs.), *Cahiers d'études médiévales : Les arts mécaniques au Moyen Âge*, vol. VII, 1982, p. 13-31.
- Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- Arseneau, Isabelle, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2013, 320 p.
- Arseneau, Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106.

- Aubert, Jean-Marie, « Moyen Âge et culture antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1960, p. 250-264.
- Baumgartner Emmanuèle, « Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance », dans Yvonne Bellenger (dir.), Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims, Paris, Nizet, 1984, p. 7-21.
- Baumgartner, Emmanuèle, « Le temps des automates », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Nombre du temps : en hommage à Paul Zumthor*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 15-37.
- Baumgartner, Emmanuèle, « Temps linéaire, temps circulaire et écriture romanesque », dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le temps et la durée dans la littérature au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Nizet, 1986, p. 7-21.
- Bellon-Méguelle, Hélène, « L'exploration sous-marine d'Alexandre : un miroir de chevalerie », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiances », 2006, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3825>, [réf. du 20 février 2024].
- Berthelot, Anne, *Figures et Fonctions de l'écrivain au XIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Institut d'Études Médiévales, 1991, 560 p.
- Berthelot, Anne, « Les cloches dans le “*Perlesvaus*” ou le Graal à l'origine du temps », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 207-217.
- Berthelot, Anne, « Violence et Passion, ou le christianisme sauvage de *Perlesvaus* : *Le Haut Livre du Graal* », *Senefiance*, n°36, 1994, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3139>, [réf. du 2 mars 2024].
- Besson, Florian, « Robots Médiévaux », *Actuel Moyen Âge*, [en ligne], <https://www.nonfiction.fr/article-8595-actuel-moyen-age-45-robots-medievaux.htm>, [réf. du 9 novembre 2023].
- Boudet, Jean-Patrice, « La magie et ses transformations aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », dans *Entre science et nigromance : astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 119-155.
- Bouget, Hélène, « Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors : *Perlesvaus* au gré des flots », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2006, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/3828>, [réf. du 7 mars 2024].
- Bouget, Hélène, « Merveilles, machines et automates dans les romans de *Perlesvaus* », dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines : L'imaginaire mécanique dans les textes*

- médiévaux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55665?lang=fr>, [réf. du 25 novembre 2023].
- Bouget, Hélène, « Repenser le *Perlesvaus* : “Le sens de l’équivoque” », *Revue des Langues Romanes*, t. CXIX, n°1, 2015, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/rlr.2611>, [réf. du 7 novembre 2024].
- Bozóky, Edina, « La “Bête Glatissant” et le Graal : Les transformations d’un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l’histoire des religions*, vol. CLXXXVI, n°2, 1974, p. 127-148.
- Busby, Keith, « “Uns buens chevaliers” ou “Li buens chevaliers ?” : Perlesvaus et Gauvain dans le “Perlesvaus” », *Revue Romane*, n°19, 1984, p. 85-97.
- Chélini, Jean, *Histoire religieuse de l’Occident médiéval*, Hachette, 1991, p. 272-292.
- Connochie-Bourgne, Chantal, « Automates à clef et engrenages du récit : Le cheval volant dans le *Cléomadès* d’Adenet le roi » dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines : l’imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015 [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55664>, [réf. du 2 février 2024].
- Colby, Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Librairie Droz, 1965, 204 p.
- Corbellari, Alain, *La voix des clercs : littérature et savoirs universitaires autour des dits du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2005, 341 p.
- Corbellari, Alain, « Les échecs dans la littérature médiévale », *Ligeia*, n°169-172, 2019, p. 39-53.
- Crombie, Alistair Cameron, *Augustine to Galileo*, Cambridge, Harvard University, 1979 [1961], 372 p.
- de Libera, Alain, *La philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 128 p.
- Dionne, Ugo et Gingras, Francis, « L’usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la révolution », dans Ugo Dionne et Francis Gingras (dirs.), *De l’usage des vieux romans*, vol. XLII, n°1, 2006, p 5-21.
- Dohrn-Van Rossum, Gerhard, *L’histoire de l’heure: l’horlogerie et l’organisation moderne du temps*, (trad. de Olivier Mannoni), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1997, 466 p.
- Dornbush, Jean M., *Pygmalion’s Figure: Reading Old French Romance*, Lexington, French Forum, coll. « The Edward C. Armstrong Monographs on Medieval Littérature », 1990, 151 p.
- Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>ème</sup> – XIII<sup>ème</sup> siècles)*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, 1057 p.

- Dubost, Francis, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, p. 451-495.
- Dubost, Francis, « Les motifs merveilleux dans les lais de Marie de France », dans Jean Dufournet et Pierre-Yves Badel (dirs.), *Amour et merveilles : les lais de Marie de France : études*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 41-80.
- Favier, Jean, *Les Grandes découvertes : D'Alexandre à Magellan*, Paris, Fayard, 1991, 619 p.
- Ferlampin-Acher, Christine, « Autant en emporte le vent : vols, merveilles et transports amoureux dans quelques romans français du Moyen Âge », dans Alain Labbé, Daniel Lacroix et Danielle Quérueu (dirs.), *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, Paris, Honoré Champion, 2000, [en ligne], <https://hal.science/hal-01850390/document>, [réf. du 20 février 2024].
- Ferlampin-Acher, Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2003, 567 p.
- Ferlampin-Acher, Christine « La Douleuse Garde du *Lancelot en prose* : Les clefs du désenchantement » dans Fabienne Pomel (dir.), *Les clefs des textes médiévaux : Pouvoir, savoir et interprétation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 157-173.
- Freeman, Michelle, *The Poetics of Translatio Studii and Conjointure in Chrétien de Troyes's Cligès*, Lexington, French Forum Publishers, 1979, 199 p.
- Fleury, Philippe, « Traités de mécanique et textes sur les machines », *Entretiens sur l'Antiquité classique*, n°42, 1996, p. 44-75.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- Gingras, Francis, « Cloches, chevauchées et temporalités narratives : la mesure du temps dans le roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle », dans Fabienne Pomel (dir.), *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 187-206.
- Gingras, Francis, *Le bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2011, 527 p.
- Girbea, Catalina, « Des armes-luminaires dans le roman médiéval », dans Fabienne Pomel (dir.), *Lire les objets médiévaux : Quand les choses font signe et sens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 93-109.
- Halleux, Robert, « Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, n° 3, 2007, p. 1301-1319.
- Harf-Lancner, Laurence, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'école française de Rome*, t. CXII, n°1, 2000, p. 51-63.

- Harf-Lancner, Laurence, « Introduction », dans Chrétien de Troyes, *Cligès*, (trad. de Laurence Harf-Lancner), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2006, p. 9-52.
- Iliina, Alexandra, *Samblances : images animées dans le roman français médiéval*, Bucarest, Editura Universității din București, 2018, 189 p.
- Ingham, Patricia Claire, *The Medieval New: Ambivalence in an Age of Innovation*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages », 2015, 277 p.
- Kelly, Douglas, « The Source and Meaning of “Conjointure” in Chrétien’s “Erec” », *Viator*, vol. I., 1970, p. 179-200.
- Kelly, Thomas E., *Le Haut Livre du Graal : Perlesvaus. A Structural Study*, Genève, Droz, 1974, 203 p.
- Klinka, Emmanuelle, « La laideur, stigmaté du mal », *Senefiance*, n°43, 2000, [en ligne], <https://books.openedition.org/pup/4030>, [réf. du 10 décembre 2023].
- Leclercq, Nathalie, *Les figures du narrateur dans le roman médiéval : Le Bel Inconnu, Florimont et Partonopeu de Blois*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2020, 351 p.
- Le Goff, Jacques, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 128 p.
- Lettinck, Nico, « Comment les historiens de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle jugeaient-ils leur temps? », *Journal des savants*, n°1-2, 1984, p. 51-77.
- Maingueneau, Dominique, *L’ethos en analyse du discours*, Paris, Academia, 2022.
- Martine, Jean-Luc, « Les notions de machine et de mécanisme : conditions et possibilités des métaphores de la machine dans la pensée de l’âge classique », *Lumen*, vol. 25, 2006, [en ligne], <https://www.erudit.org/en/journals/lumen/2006-v25-lumen0256/1012073ar.pdf>, [réf. du 20 novembre 2023].
- Moran, Patrick, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2014, 714 p.
- Moran, Patrick, « L’épisode de la Forêt Perdue dans le *Lancelot* en prose : jeux et divertissements périlleux en terre de Bretagne », *Questes*, n°18, 2010, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/questes.671>, [réf. du 15 février 2024].
- Morton, Jonathan, « Engin. Creativity, Invention and *Knowledge* in the Medieval Romance Tradition of Alexander the Great », *Romantic Review*, vol. CXI, n°2, 2020, p. 205-226.
- Nitze, W. A., « *Sans* et *matière* dans les œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. XLIV, n° 173, 1915, p. 14-36.
- Pastoureau, Michel, « Or (histoire et symbole) », dans *Les couleurs au Moyen Âge : Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Le Léopard d’Or, 2022, p. 184-187.

- Pérez-Simon, Maud, « Bornes Artu ou d'Hercule », Jean Dominique Poli, Olivier Battistini, Pierre Ronzeaud et Jean-Jacques Vincensini (dirs.), *Dictionnaire des Lieux mythiques*, Paris, Robert Laffont, 2011, [en ligne] <https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03911804>, [réf. du 3 mars 2024].
- Perol, Céline, « Judas ou la rupture nécessaire », *l'Abécédaire de la rupture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « à la croisée des SHS », 2020, [en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03250999/document>, [réf. du 17 novembre 2023].
- Pomel, Fabienne, « Ce que (nous) disent les objets médiévaux », dans Fabienne Pomel (dir.), *Lire les objets médiévaux : Quand les choses font signe et sens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017, p. 9-27.
- Stanesco, Michel, « Une merveille bien énigmatique : le chevalier dans un tonneau de verre », dans Denis Hüe et Christine Ferlampin-Acher, *Le monde et l'autre monde : actes du colloque arthurien de Rennes*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 359-368.
- Stout, Julien, *L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl (1100-1340)*, Université de Montréal, 2020, 1110 p.
- Thibault Schaefer, Jacqueline, « Récit mythique et transtextualité », dans Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 53-66.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 188 p.
- Truitt, Elly R., « Celestial Divination and Arabic Science in Twelfth Century England : the History of Gerbert of Aurillac's Talking Head », *Journal of the History of Ideas*, vol. LXXIII, n°2, 2012, p. 201-222.
- Truitt, Elly R., *Fictions of Life and Death: Tomb Automata in Medieval Romances*, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 2010, 5 p.
- Truitt, Elly R., *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature and Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015, 255 p.
- Uletshi, Karin, « Automates et mimésis : des chevaliers et des poissons », Rennes, 22<sup>e</sup> congrès arthurien, 2008, [en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01920847/document>, [réf. du 8 octobre 2023].
- Ueltschi, Karin, « Magie ou science : des machines de Virgile » dans Fabienne Pomel (dir.) *Engins et machines, : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, [en ligne], <https://books.openedition.org/pur/55668>, [réf. du 3 mars 2024].
- Viala, Alain, *Le Moyen Âge et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Une histoire personnelle de... », 2014, 368 p.

White, Lynn Jr., *Medieval Technology and Social Change*, Oxford, Oxford University Press, 1962, 194 p.

White, Lynn Jr., « The Historical Roots of our Ecologic Crisis », *Science*, n° 3767, vol. CLV, 1967, p. 1203-1207.

Whitney, Elspeth, « Paradise Restored. The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century », *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. LXXX, n° 1, 1990, p. 1-169.

Zink, Michel, *Le Moyen Âge : littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1990, 167 p.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 517 p.

Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 346 p.