Les illustrations en pleine page du cartulaire du XII^e siècle (ms 210 d'Avranches), problèmes d'interprétation et sources textuelles

The Full-Page Illustrations of the 12th Century Cartulary (ms 210 of Avranches), Interpretation Problems and Textual Sources

Le illustrazioni a piena pagina del cartulario del XII secolo (ms 210 di Avranches), problemi di interpretazione e fonti testuali

Die ganzseitigen Abbildungen des Kartulars aus dem 12. Jahrhundert (ms 210 von Avranches), Interpretationsprobleme und Textquellen

Jacques Le Maho

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tabularia/5240>

DOI : 10.4000/tabularia.5240

ISSN : 1630-7364

Éditeur :

CRAHAM - Centre Michel de Boüard, Presses universitaires de Caen

Référence électronique

Jacques Le Maho, « Les illustrations en pleine page du cartulaire du XII^e siècle (ms 210 d'Avranches), problèmes d'interprétation et sources textuelles », *Tabularia* [En ligne], Autour de la Bibliothèque virtuelle du Mont Saint-Michel, mis en ligne le 22 juillet 2021, consulté le 24 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/tabularia/5240> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tabularia.5240>

la revue *Tabularia* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

**Les illustrations en pleine page
du cartulaire du XII^e siècle (ms 210 d'Avranches),
problèmes d'interprétation et sources textuelles**

***The Full-Page Illustrations
of the 12th Century Cartulary (ms 210 of Avranches),
Interpretation Problems and Textual Sources***

***Le illustrazioni a piena pagina
del cartulario del XII secolo (ms 210 di Avranches),
problemi di interpretazione e fonti testuali***

***Die ganzseitigen Abbildungen des Kartulars
aus dem 12. Jahrhundert (ms 210 von Avranches),
Interpretationsprobleme und Textquellen***

Jacques LE MAHO

Craham, UMR 6273 Université de Caen Normandie / CNRS

Résumé :

Déjà très étudiées et commentées, les trois grandes images qui ornent les folios 4v, 19v et 25v du cartulaire du XII^e siècle continuent à soulever de nombreux problèmes d'interprétation. Partant de l'hypothèse que ces dessins sont en partie basés sur des textes indépendants du cartulaire, la présente étude a pour but de tenter d'identifier ces sources. Pour l'illustration du folio 4v, l'enquête menée à travers une série de textes historiques et littéraires mène à la conclusion que le palais de saint Aubert est sans doute inspiré de la description d'une horloge hydraulique à l'image de la Cité céleste. L'illustration du folio 19v, consacrée à la réforme montoise de Richard I^{er}, est basée sur l'*Introductio monachorum*. Quant à celle du folio 25v, représentant deux miracles survenus au Mont, ses deux sources principales semblent être une vie de Guillaume Longue Épée et le livre des *Miracula* de la fin du XI^e siècle. L'un des deux miracles n'est associé à aucune des chartes du cartulaire, ce qui pose le problème des raisons de l'insertion de l'image dans ce recueil.

Mots-clés : enluminure, saint Aubert, horloge, automates, Richard I^{er}, Édouard le confesseur

Abstract:

The three large images that adorn folios 4v, 19v and 25v of the 12th-century cartulary have already been extensively studied and commented upon and continue to raise numerous problems of interpretation. On the assumption that these drawings are partly based on texts independent of the cartulary, the present study aims to try to identify these sources. In the case of the illustration on folio 4v, the investigation carried out through a series of historical and literary texts leads to the conclusion that the palace of Saint Aubert is probably inspired by the description of a hydraulic clock in the image of the celestial city. The illustration on folio 19v,

Tabularia « Études », « Autour de la Bibliothèque virtuelle... », 2021, p. 1-48, 22 juillet 2021

URL : <http://journals.openedition.org/tabularia/5240> | DOI : 10.4000/tabularia.5240

dedicated to the Montois reform of Richard I, is based on the Introductio monachorum. The illustration on folio 25v, depicting two miracles that occurred on the Mount, seems to have two main sources: a life of William the Long Sword and the late eleventh-century book of Miracula. One of the two miracles is not associated with any of the charters in the cartulary, which raises the question of why the image was included in this collection.

Keywords: illumination, Saint Aubert, clock, automata, Richard I, Edward the Confessor

Riassunto:

Le tre grandi immagini che adornano i fogli 4v, 19v e 25v del cartulario del XII secolo sono già state ampiamente studiate e commentate e continuano a sollevare molti problemi di interpretazione. Partendo dal presupposto che questi disegni sono in parte basati su testi indipendenti dal cartulario, il presente studio mira a tentare di identificare queste fonti. Nel caso dell'illustrazione del foglio 4v, l'indagine condotta attraverso una serie di testi storici e letterari porta alla conclusione che il palazzo di St Aubert è probabilmente ispirato dalla descrizione di un orologio idraulico nell'immagine della città celeste. L'illustrazione al foglio 19v, dedicata alla riforma Montois di Riccardo I, è basata sull'Introductio monachorum. L'illustrazione al foglio 25v, raffigurante due miracoli avvenuti sul Monte, sembra essere stata basata su una vita di Guglielmo dalla Spada Lunga e sul libro di Miracula del tardo undicesimo secolo. Uno dei due miracoli non è associato a nessuna delle carte del cartulario, il che solleva la questione del perché l'immagine sia stata inclusa in questa collezione.

Parole chiave: illuminazione, Saint Aubert, orologio, automata, Riccardo I, Edoardo il Confessore

Zusammenfassung:

Die drei großen Bilder, die die Folios 4v, 19v und 25v des Kartulars aus dem 12. Jahrhundert schmücken, sind bereits ausgiebig untersucht und kommentiert worden und werfen weiterhin zahlreiche Interpretationsprobleme auf. Ausgehend von der Annahme, dass diese Zeichnungen teilweise auf vom Kartular unabhängigen Texten beruhen, soll in der vorliegenden Studie versucht werden, diese Quellen zu identifizieren. Im Falle der Illustration auf Folio 4v führt die Untersuchung durch eine Reihe von historischen und literarischen Texten zu dem Schluss, dass der Palast von St. Aubert wahrscheinlich durch die Beschreibung einer hydraulischen Uhr im Bild der Himmelsstadt inspiriert ist. Die Illustration auf Folio 19v, die der Montois-Reform von Richard I. gewidmet ist, basiert auf der Introductio monachorum. Die Illustration auf Folio 25v, die zwei Wunder darstellt, die sich auf dem Berg ereigneten, scheint auf einem Leben von Wilhelm dem Langen Schwert und dem Buch Miracula aus dem späten elften Jahrhundert zu basieren. Eines der beiden Wunder ist mit keiner der Urkunden im Kartular verbunden, was die Frage aufwirft, warum das Bild in diese Sammlung aufgenommen wurde.

Schlüsselwörter: Illumination, Saint Aubert, Uhr, Automaten, Richard I., Edward der Bekenner

Conservé à la bibliothèque municipale d'Avranches sous la cote ms 210, le cartulaire montois du milieu du XII^e siècle comporte quatre grands dessins au trait, remarquables par la richesse de leur composition et la variété des figures¹. Le premier, au verso du folio 4, est une illustration en pleine page qui

1. Il existe de très nombreuses éditions de ces images. Pour un fac-similé en couleurs et à l'échelle originale, voir POULLE, BOUET et DESBORDES, 2005.

sert de frontispice au recueil. Il précède une introduction historique formée de la *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis*, récit de la fondation du sanctuaire par saint Aubert, et de l'*Introductio monachorum*, qui raconte la transformation de l'établissement canonial en abbaye par le duc Richard I^{er}. Les trois autres images, respectivement situées aux versos des folios 19, 23 et 25, s'intercalent dans la première série de chartes du recueil. Celles des folios 19 et 25 sont seules en pleines pages, l'image du folio 23 n'en occupant que les trois quarts au bas d'un acte. Pour une raison inconnue, le reste du recueil ne comporte pas d'autre ornementation qu'une série de lettrines, alors que plusieurs espaces restaient disponibles pour de grandes illustrations jusqu'au folio 49. Aucun de ces dessins n'a fait l'objet d'une mise en couleurs, à l'exception de l'illustration liminaire du folio 4, où les scènes se détachent sur un fond doré. En l'absence de légendes, les personnages sont parfois difficiles à identifier et la correspondance avec les actes du recueil n'apparaît pas toujours clairement. En outre, la signification de certaines scènes demeure énigmatique. Si la communication d'Ursula Nilgen au colloque de Cerisy de 1995 a contribué de manière décisive à l'élucidation de plusieurs de ces problèmes, cette spécialiste est aussi parvenue à la conclusion que les dessins du cartulaire sont en partie basés sur des textes indépendants des chartes du recueil, et qui restent à découvrir². Dans l'espoir d'y trouver de nouvelles clés de lecture, c'est à la recherche de ces sources que nous allons consacrer la présente étude.

Dessin du folio 4v

Cette célèbre image illustre l'épisode fondateur raconté aux folios 7 et 8 du recueil : un ange apparaît à saint Aubert, évêque d'Avranches, et lui demande de construire sur le mont un sanctuaire en l'honneur de saint Michel (fig. 1). L'évêque est figuré dans son lit, à l'intérieur d'une chambre voûtée qui se trouve à l'étage d'une sorte de palais imaginaire, hérissé de tours et entouré de fortifications. Pour Maylis Baylé, c'est le Mont Saint-Michel, avec des traits empruntés à la Jérusalem céleste. Ursula Nilgen, en revanche, y voit une évocation de la demeure épiscopale de saint Aubert dans la cité d'Avranches, ce qui semble plus conforme à la tradition textuelle, l'évêque n'étant pas censé avoir résidé au Mont³. Dans la version la plus ancienne de la *Revelatio*, connue par un manuscrit de la fin du X^e siècle, il est précisé que l'ange se manifeste à trois reprises et que, la troisième fois, il se voit contraint de hausser le ton pour décider saint Aubert à entreprendre la tâche qui lui a été confiée⁴. Dans le récit du cartulaire, qui procède d'une version remaniée du dernier quart du XI^e siècle, la troisième admonestation de l'ange se fait plus brutale. Prenant une apparence corporelle, il appuie si fortement sur le front d'Aubert avec son doigt que ce geste va laisser

2. NILGEN, 1999, p. 29-49.

3. BAYLÉ, 1999, p. 61-62 ; NILGEN, 1999, p. 35.

4. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 96-97.

Fig. 1 – Ms 210, fol. 4v.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

une marque sur son crâne, un trou qui, précise le narrateur, « est encore bien visible aujourd'hui »⁵. Comme cela a été souvent remarqué, c'est à cette seconde version de la *Revelatio* que se rapporte l'image : tandis que l'évêque, réveillé, la tête en appui sur son bras gauche, semble regarder son céleste visiteur avec une certaine nonchalance, l'ange pose le doigt sur sa tempe droite.

La saveur de la scène de la visite de l'ange est rehaussée par la présence d'une quinzaine de petits personnages dispersés dans les bâtiments entourant la chambre de saint Aubert. Tous en mouvement, ils animent l'ensemble du tableau et donnent l'impression d'un lieu qui, à l'instant où saint Aubert se réveille, déborde soudain d'activité. Aux fenêtres qui donnent sur le grand portail au bas de l'image, six musiciens sont en train de jouer. De gauche à droite à partir du bas, leurs instruments peuvent être identifiés comme un cor, un cornet, une harpe, un rebec, un psalterion et un cor-olifant⁶. Derrière les créneaux du mur d'enceinte, deux hommes semblent se pencher chacun à une fenêtre, l'index pointé vers le chemin de ronde. À côté s'élèvent deux tourelles creuses de plan carré, chacune avec un homme à l'intérieur ; seules leurs têtes dépassent et ils semblent s'observer l'un l'autre. Au-dessus de la chambre d'Aubert à l'arrière-plan, il y a six autres tourelles. Aux coins supérieurs de l'image, les sommets de deux d'entre elles sont occupés par des trompettistes soufflant dans des instruments de forme bizarre, avec une sorte d'énorme pavillon factice. Au centre, dépassant le cadre de l'illustration, deux personnages debout sur la plus haute tour du palais se battent en duel, chacun avec une masse d'armes et un grand bouclier rond. Tout au fond, vers la droite, c'est à peine si l'on distingue le sommet du crâne d'un guetteur caché dans une petite tour cylindrique en forme de cheminée. À ces pittoresques figures s'ajoutent aux coins inférieurs de l'image, de part et d'autre de l'entrée de la fortification, deux curieux petits chasseurs représentés en pleine action. À gauche, un estropié à la jambe de bois court derrière un lièvre ; il tient une grande paire de ciseaux dans sa main droite et semble vouloir tondre l'animal ou lui couper les oreilles. À droite, un archer, dans une posture fortement cambrée, est en train de viser l'oiseau qui est perché sur la croix dorée surmontant le fronton du portail. Il n'a pas encore tiré, mais l'oiseau, dont la tête est celle d'un aigle ou d'un faucon, est déjà traversé de tout son long par une flèche.

Pour la plupart des commentateurs, ces figures secondaires n'ont pas de signification particulière et il ne s'agit que de fantaisies destinées à agrémenter le dessin. Ursula Nilgen les compare aux amusants petits guerriers postés sur les remparts de la cité de Jérusalem au folio 13 de la *Bible* de l'abbé Étienne Harding, du début du XII^e siècle⁷. Pour preuve de la grande diffusion de ce type de motif, qu'elle range dans la catégorie des vignettes humoristiques, elle observe que l'unijambiste poursuivant le lièvre avec une paire de ciseaux apparaît également dans un médaillon de la Bible anglaise de Bury St. Edmunds, vers 1135. Derrière

5. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 204-205.

6. Nous devons ces identifications à Olivier Diard ; qu'il en soit ici vivement remercié.

7. NILGEN, 1999, p. 35-36.

cette petite image, il faudrait imaginer une expression courante ou un proverbe, que l'auteur avoue cependant n'avoir pas encore réussi à découvrir⁸. Selon Max Lejbowicz, en revanche, il y a dans l'illustration du Mont Saint-Michel un lien thématique entre la scène centrale et les musiciens⁹. Le geste de l'ange serait une allusion à l'Apocalypse 7,3 où les anges marquent au front les serviteurs de Dieu. Les références à la musique seraient donc en rapport avec les trompettes de l'Apocalypse et les chœurs de la Cité céleste. Cette interprétation rejoint les analyses les plus récentes du dessin de la Bible d'Étienne Harding, où sont représentés non seulement les guerriers de la milice des anges, mais aussi un groupe de musiciens semblable à celui de l'image du Mont¹⁰.

Le problème est donc de savoir s'il existe ou non une clé de lecture pour ces figures secondaires. Examinons tout d'abord les images des deux petits trompettistes postés au sommet des tourelles, au-dessus de la chambre de l'évêque (fig. 2 et 3). Visiblement, ils sont en train de souffler à pleins poumons dans leurs instruments: le son fait vibrer l'air à la sortie des pavillons. De leur main restée libre, ils semblent en même temps faire un signe. Le motif du petit sonneur de cor ou de trompette, généralement un angelot ou un enfant, n'est pas exceptionnel dans la littérature du Moyen Âge. Dans la plupart de ces occurrences, le personnage est décrit comme une statue de métal doré, rappelant les *putti* des décorations antiques et byzantines. L'une des plus célèbres est celle qui est censée avoir orné le bateau de Guillaume, duc de Normandie, lors de l'expédition navale de 1066. Sur la Tapisserie de Bayeux, l'enfant est représenté au sommet de la poupe, soufflant dans un cor qu'il tient dans sa main droite, tandis qu'il brandit un fanion dans sa main gauche. Par comparaison avec les autres images de bateaux de la Tapisserie, on comprend que cette statue fait office de girouette, le petit drapeau servant d'empennage pour prendre la direction du vent. C'est sans doute le même rôle qu'est censé jouer sur nos deux figures de trompettistes le faux pavillon de leur instrument. En effet, celui-ci ressemble à une plaque de tôle et les figures donnent l'impression de pouvoir pivoter sur un socle, comme une girouette. Dans la *Liste des navires* de l'abbaye de Battle, transcrite dans un manuscrit du XII^e siècle, l'enfant du bateau de Guillaume est décrit de manière différente. Il porte également un cor à sa bouche, un cor d'ivoire, mais c'est une figure de proue au lieu d'être un ornement de poupe et, de sa main droite restée libre, il montre la direction de l'Angleterre¹¹. Bien que la *Liste* ait été considérée par Elisabeth Van Houts comme une source historique de bon aloi, rédigée, suppose-t-elle, à partir de documents liés aux préparatifs de l'expédition navale, nous pensons avec Lucien Musset que ce texte comporte en fait une grande part de fiction¹². Aux nombreuses erreurs et invraisemblances relevées par ce dernier auteur, comme la soi-disant donation du Kent à la

8. NILGEN, 1999, p. 35-36.

9. LEJBOWICZ, 2008.

10. CORDONNIER, BARTHET, DIEU et COGNOT, 2010, p. 65-69; TRIVELLONE, 2011, p. 713-745.

11. VAN HOUTS, 1988, p. 176; Id., 2004, p. 135-154.

12. MUSSET, 1989, p. 277-278.

Fig. 2 – Ms 210, fol. 4v,
détail, un trompette.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 3 – Ms 210, fol. 4v,
détail, un trompette.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

duchesse Mathilde, s'ajoute en effet le fait que la *Liste* ressemble un peu trop, à notre avis, au *Catalogue des vaisseaux* de l'Iliade, cet inventaire des escadres de la flotte grecque où figure le nombre d'unités fournies par chaque chef de corps d'armée¹³. On peut ainsi postuler l'existence d'une source littéraire commune au scénariste de la Tapisserie et au rédacteur de la *Liste* de Battle, chacun donnant à partir d'elle sa propre interprétation du motif. L'existence d'une troisième version, celle de Wace, différente de celle de la *Liste* comme de la représentation de la Tapisserie, milite en faveur de cette hypothèse. Selon l'auteur, le bateau de Guillaume est bien muni d'une girouette, mais celle-ci, en métal doré, se trouve au sommet du mât et non à la poupe. Quant à la figure de proue, ce n'est plus un petit sonneur de cor, mais un enfant de cuivre qui tient un arc avec une flèche engagée et la corde tendue, comme s'il était prêt à tirer¹⁴.

Ces figures d'enfants sont souvent décrites comme des statues animées. Dans *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem*, roman historique du XII^e siècle, le palais du roi Hugon à Constantinople comporte une multitude de piliers dorés. Chacun d'eux est surmonté d'une figure de bronze représentant un enfant avec une corne d'ivoire à la bouche. Les piliers sont creux et de l'air passe dedans, qui actionne les figures en cas de mauvais temps. Les enfants se mettent alors à souffler dans leurs trompettes et se regardent l'un l'autre en souriant¹⁵. Au-dessus de l'entrée du temple qui abrite la coupe de la Cène dans le *Nouveau Titirel* d'Albrecht von Scharfenberg (v. 1270), il y a un orgue en forme d'arbre. Au sommet des branches, quatre anges se tiennent debout; d'une main, ils tiennent

13. Le *Catalogue des vaisseaux* occupe une bonne place dans l'adaptation latine par laquelle était connue l'œuvre d'Homère, l'*Italici Ilias latina*, p. 13-17.

14. Robert Wace, *Le roman de Rou*, A. J. HOLDEN, p. 124, v. 6447-6460.

15. *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem*, P. AEBISCHER, p. 52-53, v. 350-360.

un cor doré dans lequel ils soufflent avec vigueur, et de l'autre « ils font un geste comme s'ils allaient s'écrier : Levez-vous, morts ! Levez-vous tous ! »¹⁶. Derrière ces figures se devinent les références à deux versets de l'Apocalypse, l'un relatif aux quatre anges qui retiennent les quatre vents de la terre (Ap 7, 1), l'autre aux quatre premières trompettes que font retentir les anges après l'ouverture des sceaux (Ap 8, 6-13). De même, sur le dessin, il y a en tout quatre joueurs de trompette, répartis aux quatre coins de l'enceinte fortifiée : deux au premier plan avec l'orchestre, deux autres à l'arrière au sommet des tourelles. Ces derniers sont des figures de girouettes qu'on imagine volontiers actionnées par un circuit hydraulique et pneumatique, s'animant tout à coup pour pivoter vers l'extérieur, émettre un son et lever un bras.

Les trois autres personnages qui s'abritent dans les tourelles, l'un presque complètement caché, les deux autres avec la tête seule qui dépasse (fig. 4 et 5), ressemblent beaucoup aux automates que Baudri de Bourgueil, archevêque de Dol (1107-1130), affirme avoir vus au cours d'un voyage en Angleterre, dans l'église Sainte-Marie de Worcester. D'après la description que l'auteur nous en a laissée dans un de ses poèmes, ces figurines ornaient les douze tours d'une couronne de lumière à l'image de la Jérusalem céleste. Chacune d'elles représentait un apôtre à son poste de garde au sommet de sa tour, personnage qu'un mécanisme faisait bouger et comme surgir de son logement¹⁷. En réalité, il est peu probable qu'un lustre ait pu être équipé de tels automates. Le personnage qui se déplace verticalement à l'aide d'une tige fixée à un flotteur correspond à un modèle bien connu depuis l'Antiquité, mais douze de ces figures ne pouvaient fonctionner sans un grand réservoir d'eau régulièrement alimenté et toute une machinerie¹⁸. Il est fort possible en revanche que Baudri ait vu quelque part une machine en forme de Jérusalem céleste ou qu'il en ait lu une description, ce qui aurait inspiré certains motifs de son poème.

Ces statuette animées et la probable émission de signaux sonores font penser à une horloge à automates. Deux autres détails viennent à l'appui de cette interprétation. Les deux guerriers qui s'affrontent au sommet de la tour centrale tout en haut de l'image, avec leurs grands boucliers ronds et dorés qui s'entrechoquent, évoquent des jacquemarts frappant sur des cymbales pour donner l'heure (fig. 6). Dans le roman déjà cité du *Nouveau Titirel*, le sanctuaire abrite une horloge où « des cymbales d'or d'un son harmonieux annoncent aux Templistes les sept divisions du jour »¹⁹. Mais le détail le plus révélateur est une particularité des deux personnages qui se trouvent aux deux extrémités du chemin de ronde et semblent désigner chacun un créneau en pointant leur doigt (fig. 7 et 8). Si le personnage de droite a des cheveux courts et est nue tête,

16. VAN DEN BERGHE, 1857, p. 294.

17. « *De corona eiusdem ecclesie in qua sunt XII turres in quibus sunt imagines arte mechanica se moventes et quasi exsistentes* », Baudri de Bourgueil, 2020, n° 221, p. 148. Nous remercions vivement Catherine Jacquemard de nous avoir signalé ce texte.

18. FRAGAKI, 2012, p. 29-67.

19. VAN DEN BERGHE, 1857, p. 226. Les « sept divisions du jour » sont les heures canoniales : matines et laudes, prime, tierce, sexte, none, vêpres, complies.

Fig. 4 – Ms 210, fol. 4v,
détail, deux gardes en observation dans des tourelles.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 5 – Ms 210, fol. 4v,
détail, un garde dans
une tourelle.
Cl. bibliothèque
d'Avranches.

l'autre porte visiblement une coiffure dite « radiée », sorte de couronne de rayons pointus. C'est l'attribut du Soleil, dans sa représentation anthropomorphe traditionnelle. Le second personnage, à l'opposé, est donc logiquement le symbole de la Lune. Or, comme en témoigne, là encore, le récit du *Nouveau Titirel*, c'est à l'aide de telles images qu'étaient figurés les déplacements des deux astres sur les horloges médiévales : « On voyait les images ressemblantes du Soleil doré et de la Lune argentée, produites par la belle qualité des pierres, d'après leur genre et leur couleur. Les deux astres étaient mis en mouvement, le matin et le soir, au moyen d'une riche horloge, dont l'art était si caché qu'il ne permettait pas à l'œil d'en pénétrer le mécanisme ; et cependant ils se mouvaient régulièrement dans leur cadran »²⁰. Dans un autre roman allemand du XIII^e siècle, le *Wigalois* de Wirnt von Gravenberg, ces symboles astraux ont engendré un motif de littérature fantastique. Apparaissant chaque matin aux abords d'un château, une étrange créature parcourt tous les jours le même chemin sur une distance de douze milles. Elle porte une couronne en or, son corps dégage une chaleur intense et ses vêtements « sont aussi éclatants et lumineux que le Soleil ». Sa tête s'orne également de deux belles cornes pointées l'une vers l'autre, attributs de la Lune. Quand, toujours à la même heure, elle arrive au bout de sa course, elle se change en homme et rentre dans le château où elle brûle toute la nuit²¹.

Grâce à ces dernières références et aux détails du dessin, il est possible d'identifier le type d'horloge qui est représenté sur notre image. On en trouve en effet une description très précise dans le *Livre de la connaissance des mécanismes ingénieux*, ouvrage d'un savant arabe de la fin du XII^e siècle, Al-Jazari († 1206).

20. *Ibid.*

21. Wirnt von Gravenberg, *Wigalois, le chevalier à la roue*, D. BUSCHINGER (trad.), p. 93-107.

Fig. 6 – Ms 210, fol. 4v, détail, jacquemarts.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 7 – Ms 210, fol. 4v, détail, le Soleil.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 8 – Ms 210, fol. 4v, détail, la Lune.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Illustré de précieuses figures, ce manuel se présente comme un catalogue des différents modèles qui, directement inspirés de la science grecque, étaient réalisés en Arabie depuis le temps d'Haroun-al-Rashid, roi de Perse qui avait offert à Charlemagne la fameuse horloge à automates décrite par Éginhard²². Parmi les six modèles décrits, l'horloge dite « aux tambours », haute de plus de 2 mètres, se présente comme la façade d'un palais fortifié, surmontée d'un chemin de ronde crénelé et d'une série de douze ouvertures circulaires indiquant les heures de nuit (fig. 9). À la première heure, toutes les ouvertures sont illuminées. Celles qui restent éclairées correspondent donc aux heures restantes avant le lever du jour ; elles s'éteignent une à une. Au-dessous, douze créneaux représentent les heures de jour. Un personnage au nimbe doré, agenouillé, se déplace tout au long du chemin de ronde derrière le rempart, indiquant par son index de la main droite l'heure qu'il est en temps réel. Un peu plus bas, au milieu de la façade, il y a un oiseau doré qui, à heures régulières, baisse le cou et laisse échapper de son bec une bille de bronze qui tombe dans un vase métallique et le fait tinter. Au pied de la façade, devant la porte, un orchestre de sept musiciens s'anime et joue à différentes heures du jour et de la nuit. L'homme qui est accroupi au centre tient une baguette dans chaque main et frappe sur une paire de timbales posée devant lui. Il est encadré par deux joueurs de tambours, qu'accompagnent à gauche deux trompettistes, à droite deux joueurs de tambourins. Un modèle d'horloge un peu plus complexe est celui au type du « château ». Il est surmonté d'un grand disque vertical dont seule la moitié supérieure est apparente et qui tourne en permanence. Sur ce disque est peinte la carte du ciel avec les signes du Zodiaque ; de petits trous éclairés par-derrière figurent les astres en mouvement. Ce modèle comporte également une rangée de portillons à double battant représentant les douze heures de jour, qui s'ouvrent successivement et laissent apparaître à chaque heure une statuette (fig. 10).

Un retour à l'image du cartulaire montre que, en comptant ceux des deux tronçons de rempart situés en retrait de la façade, les merlons du chemin de ronde y sont également au nombre de douze. L'affichage des déplacements du Soleil et de la Lune en haut du mur d'enceinte relève donc du même principe que sur l'horloge aux tambours d'Al-Jazari : les merlons sont numérotés et c'est l'astre lui-même qui indique l'heure en temps réel au fur et à mesure de sa progression sur le chemin de ronde. D'où le motif littéraire du petit personnage au doigt pointé, déjà vu dans la *Liste des navires*²³. Il manque la rangée de baies lumineuses pour l'indication des heures de nuit et, au-dessous, la coupe destinée à recevoir les billes de métal tombant du bec de l'oiseau, mais ce dernier est bien présent au centre du dispositif, sur la croix sommitale du fronton. Les musiciens qui jouent face au spectateur sont six au lieu de sept, mais ils sont groupés là aussi autour de l'entrée, comme pour l'accueil en fanfare d'un hôte de marque (fig. 11). Les petits personnages placés au sommet des tourelles jouent le même rôle que les statuettes cachées derrière les portillons de l'horloge au château :

22. HILL, 1981, p. 89-124 ; Éginhard, p. 123-124.

23. VAN HOUTS, 2004, p. 150.

Fig. 9 – L'horloge aux tambours d'Al-Jazari.

Fig. 10 – L'horloge au château d'Al-Jazari.

Fig. 11 – Ms 210, fol. 4v, détail, l'orchestre.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

à chaque heure du jour, un mécanisme en fait surgir un de son logement. Il y en a probablement douze sur le modèle original – autant que de tours sur le dessin –, chacun d'eux représentant un apôtre en train d'effectuer son tour de garde. Il s'ensuit que l'horloge qui a servi de modèle pour l'illustration est très probablement une représentation de la Jérusalem céleste. Comme dans la vision de l'Apocalypse, ses murs sont couverts d'or (Ap 21, 18). Les apôtres gardent les tours, les trompettes sonnent le rassemblement des élus aux quatre coins de l'horizon, la grande porte au milieu de la façade est la « Porte du Ciel » et l'orchestre y rend les honneurs aux âmes des bienheureux qui font leur entrée dans la Maison de Dieu.

Il reste à savoir si les deux figures extérieures, le chasseur de lièvre à la paire de ciseaux et l'archer qui vise l'oiseau, sont ou non des éléments rapportés, sans autre justification que d'égayer les marges.

C'est judicieusement qu'Ursula Nilgen a comparé la première de ces figures (fig. 12a) à l'un des trois médaillons qui ornent la grande lettrine du frontispice de la Bible de St. Edmunds (fig. 12b)²⁴. En effet, le motif est là aussi un unijambiste qui court derrière un lièvre avec une grande paire de ciseaux. Sa prothèse est à la jambe droite et non à la jambe gauche comme sur l'image montoise, mais le mouvement du personnage est identique et il est coiffé du même bonnet, avec une cape qui flotte dans le dos. Or, en examinant les deux autres médaillons

24. NILGEN, 1999, p. 35-36, fig. 8.

Fig. 12a – Ms 210, fol. 4v,
Orion et le Lièvre.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 12b – Le même motif
dans la Bible de Bury-
St. Edmunds (Cambridge,
CCC, ms 2, fol. 1v).

de cette lettrine, on peut constater qu'ils abritent des figures de constellations. Dans celui qui orne le coin supérieur gauche, on reconnaît un centaure au galop, armé d'une lance et d'un bouclier. Quant au médaillon situé au bas du dessin, il correspond à la constellation des Poissons: les deux poissons sont représentés tête-bêche selon le code habituel, mais au lieu d'être reliés par une ligne sinueuse, ils le sont par les bras d'une sirène qui tient ces poissons hors de l'eau comme si elle venait de les pêcher. On peut donc supposer que le médaillon central correspond lui aussi à un symbole astronomique, mal interprété.

De fait, le chasseur qui court derrière un lièvre est une des figures du système stellaire de Ptolémée: elle représente le couple formé par les constellations d'Orion et du Lièvre. Son iconographie témoigne de nombreuses évolutions et confusions. Daté de 964, le *Traité des étoiles fixes* du grand astronome arabe Al Soufi s'accompagnait de dessins dont toutes les éditions montrent Orion avec le fourreau de son épée qui pend entre ses jambes²⁵. C'est très probablement ce dernier élément qui, au fur et à mesure des copies, a fini par se transformer en jambe de bois (fig. 13). L'hésitation du dessinateur est perceptible sur l'image du Mont Saint-Michel: l'homme appuie bien son genou gauche sur une prothèse, mais il a apparemment gardé l'intégralité de ses deux jambes. Quant à la paire de ciseaux, à la massue ou au bouclier que l'on trouve parfois à la place des ciseaux dans la main d'Orion, ce sont différentes interprétations du motif original de la peau de bête, du filet ou du rouleau de corde qui pend le long de l'avant-bras du chasseur. Ce dernier motif est un emprunt à l'ornementation des plus anciennes horloges byzantines. Celle de Gaza, datée des années 500, se présentait comme un édifice de trois étages, avec en bas à gauche une figure d'Hercule en chasseur, tenant une massue et une peau de lion, en bas à droite une représentation du même en archer.

25. Oxford, Bodleian Library, Marsh 144.

Fig. 13 – Al Soufi, *Traité des étoiles fixes*,
constellation d'Orion.

Ainsi s'explique du même coup l'archer en bas à droite de notre image. Sa position sous l'oiseau indique qu'il représente la constellation du Sagittaire. En effet, les nuits d'été, ce groupe d'étoiles est visible sous la constellation de l'Aigle et, immédiatement au-dessus de cette dernière, vers le nord, se trouve la petite constellation de la Flèche. Cette configuration est reproduite sur le dessin par les positions respectives de l'archer, de l'oiseau sur la croix au-dessus de la porte et de la flèche qui traverse son corps comme une broche (fig. 14 et 15). Le lien entre ces trois figures est déjà présent dans la mythologie grecque, celle-ci identifiant l'Aigle à l'oiseau qui dévorait le foie de Prométhée et la Flèche à l'arme utilisée par Héraclès pour le tuer. De l'Hercule archer de l'horloge de Gaza au petit Sagittaire du manuscrit du Mont, la filiation est donc directe.

Ces conclusions sont corroborées par les occurrences des mêmes motifs dans la littérature narrative. Parmi les différentes descriptions du bateau de Guillaume le Conquérant, nous avons vu que Wace évoque une figure de proue en forme d'archer, décrite comme un enfant de cuivre qui bande son arc et semble prêt à tirer²⁶. S'ajoutant à la girouette, à l'enfant au cor et au personnage au doigt pointé, le motif confirme la dépendance de ces écrits à l'égard d'un texte sur une horloge à automates, du même type que celle figurée au folio 4v. De nouveau se vérifie également la remarquable concordance du texte du *Nouveau Tituel* avec le dessin. Au sommet du temple décrit par Albrecht von Scharfenberg, il y a en effet des aigles d'or perchés chacun sur une croix, tout comme l'oiseau de notre image²⁷. Pour compléter ce tour d'horizon des réécritures, notons encore que le motif de la croix antéfixe surmontée d'un aigle d'or se retrouve également dans un épisode du *Perlesvaux* ou *Haut Livre du Graal*, roman du début du XIII^e siècle. Il y est associé à trois autres motifs spécifiques de l'horloge : automates-archers postés de part et d'autre de l'entrée, personnages agenouillés sur le chemin de ronde, ange avec un doigt pointé, la poitrine ornée d'une pierre précieuse²⁸.

Sur le modèle original, on peut supposer que les mouvements de l'archer levant son arc et de l'oiseau tendant le cou pour cracher sa bille de métal étaient coordonnés, afin de donner l'impression que l'oiseau lâchait prise à l'instant même où il était atteint par la flèche. Les mouvements simultanés, actionnés par des jeux cachés de câbles et de poulies, jouaient déjà un grand rôle dans la scénographie des spectacles d'automates de l'Antiquité²⁹. En l'occurrence, un type d'animation très similaire se retrouve dans deux récits de la seconde moitié du XII^e siècle. Dans le *Roman d'Énéas*, œuvre normande des environs de 1160, il est question d'un tombeau orné de plusieurs statues animées, dont l'éclairage est fourni par une lampe suspendue à une colombe d'or perchée sur une corniche³⁰. On peut comprendre que la lampe a pris ici la place de la coupe recevant la bille

26. Robert Wace, 1971, p. 124, v. 6447-6460.

27. VAN DEN BERGHE, 1857, p. 288.

28. *Le Haut Livre du Graal*, A. STRUBEL (éd.), p. 280 et 338-340.

29. FRAGAKI, 2012, p. 29-67.

30. *Le roman d'Énéas*, M. THIRY-STASSIN (éd. et trad.), p. 109.

Fig. 14 – Ms 210, fol. 4v,
détail, l'Aigle et la Flèche.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Fig. 15 – Ms 210, fol 4v,
détail, le Sagittaire.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

tombée du bec de l'oiseau. En face de la colombe se trouve un archer qui la vise, et le moindre souffle suffirait à détendre son arc : la flèche atteindrait l'oiseau et ferait tomber la lampe. La seconde occurrence du motif se trouve dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure³¹. Dans une pièce remplie d'automates, un musicien joue à lui seul de douze instruments et, à heures fixes, il répand des fleurs. Au-dessus, il y a un aiglon en or, qu'un petit satyre cornu posté sur le côté, une balle à la main, est en train de viser ; deux fois par jour, il lance une balle à l'aigle et celui-ci s'envole. Cette fois-ci, la bille crachée par l'oiseau s'est donc substituée à la flèche décochée par l'archer. La représentation de celui-ci sous les traits d'un petit satyre est sans doute originelle. En effet, dans un catalogue de constellations qui vient de Fleury-sur-Loire et date des environs de 975, le Sagittaire est représenté non pas comme un quadrupède, mais comme un satyre semblable au dieu Pan, avec des jambes se terminant comme des pattes de bouc ; il bande son arc et s'apprête à tirer une flèche³². Ajoutons que, selon Procope, l'horloge byzantine de Gaza comportait deux « petits satyres » parmi les automates associés aux représentations d'Hercule.

L'horloge d'Al-Jazari est ainsi conçue que l'oiseau tend le cou et lâche sa bille à chaque heure sonnante. Sur notre horloge, l'automate du Sagittaire doit donc, lui aussi, se déclencher à heures fixes. C'est ce qui semble avoir inspiré la curieuse anecdote, évidemment fictive, qui est rapportée avant 1125 dans une version interpolée des *Gesta normannorum ducum* de Guillaume de Jumièges. Au temps du duc Richard II, le philosophe italien Bernard, qui vient d'arriver en Normandie, est très contrarié de ne pas avoir réussi à voir le duc. Il se rend au palais avec un arc à la main. Arrivé devant l'entrée, il attend après none que le duc apparaisse à la plus haute fenêtre, comme chaque jour à cette heure après son repas. Quand il l'aperçoit dans l'encadrement de la baie, en train de tendre le bras par-dessus l'épaule d'un de ses hommes, il bande son arc et vise le duc comme s'il voulait le transpercer d'une flèche³³. Ce motif de l'archer posté dans l'angle d'une entrée et qui se met en mouvement à heure fixe se retrouve dans une brève séquence de la *Première partie de la quête de Lancelot*, récit arthurien du deuxième quart du XIII^e siècle. Mordret chevauche dans une forêt. Il est midi quand il s'approche d'une tente. Il voit alors, près de l'entrée, un nain qui tient un arc tendu, la flèche encochée, prêt à le viser. Mordret l'interpelle, mais le nain ne répond pas et laisse partir la flèche ; touché, le cheval s'écroule au sol³⁴.

Dans sa note sur l'horloge offerte à Charlemagne, Éginhard avoue renoncer à décrire toutes les fonctions de cette machine, « car elles auraient été trop longues à énumérer ». C'est probablement pour une raison analogue que le dessinateur n'a pas figuré les *oculi* lumineux ni le vase destiné à recevoir les billes lâchées par

31. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, E. BAUMGARTNER et F. VIEILLIARD (éd.), p. 316-320, v. 14759-14785.

32. London, BL, ms Harley 2506.

33. VAN HOUTS, 1995, p. 30.

34. *La Première Partie de la quête de Lancelot*, J.-M. FRITZ (éd.), 2003, p. 1709-1710.

l'oiseau : ces accessoires, qui n'ont pas ici de raison d'être, auraient inutilement surchargé le dessin. Mais ce ne sont sans doute pas les seuls éléments manquants.

Dans un roman du milieu du XII^e siècle, le *Conte de Floire et Blanchefleur*, attribué au Tourangeau Robert d'Orbigny, est racontée l'histoire d'un roi qui commande à ses meilleurs maçons et à des orfèvres réputés de Phrygie un tombeau de marbre orné de deux statues d'enfants en or, représentant les deux jeunes héros. Actionnées par du vent qui circule dans des tuyaux, elles s'offrent des fleurs et se regardent l'une l'autre en souriant. La statue de Blanchefleur tend à celle de Floire une rose d'or, tandis que celle-ci lui présente une fleur de lys. Quand le vent se met à souffler dans les tuyaux, les deux enfants se prennent par le cou et échangent des baisers et des mots affectueux ; ils s'arrêtent dès que le vent retombe³⁵. Nous avons déjà précédemment rencontré deux de ces motifs, associés aux automates de l'horloge. Les statues qui se regardent l'une l'autre en souriant se retrouvent en effet dans le *Voyage de Charlemagne*. Dans la chambre à automates du *Roman de Troie*, au lieu de la bille crachée par l'oiseau, c'est une brassée de fleurs qui est lâchée par le musicien à l'instant où l'archer décoche sa flèche³⁶.

Restent le geste du jeune homme qui présente une fleur de lys et ceux des deux amis qui, tout en échangeant de tendres paroles, se prennent par le cou et s'embrassent. Assurément, ce ne sont pas des motifs originaux. En effet, on reconnaît là les gestes de l'archange Gabriel, de la Vierge et de sainte Élisabeth dans l'iconographie médiévale de l'Annonciation et de la Visitation. Dans *Le Bel Inconnu*, roman du début du XIII^e siècle, la même thématique est illustrée par une parodie de la Salutation à Marie, associée à trois motifs spécifiques de notre horloge³⁷. Chevauchant dans une cité en ruines, le héros arrive devant un grand palais de marbre. Aux embrasures des fenêtres, il voit des jongleurs assis, chacun avec une chandelle allumée devant lui, en train de chanter et de jouer de toutes sortes d'instruments. Le voyant arriver, ils lui crient tous en chœur « Dieu sauve le chevalier de la maison du roi Arthur ! », ce à quoi il répond « Dieu vous maudisse ! ». L'inconnu franchit alors rapidement le seuil. Un jongleur qui brandit un tambour se trouve derrière la porte ; il la verrouille après le passage du jeune homme. Outre une allusion aux baies lumineuses, on aura reconnu ici le motif des musiciens aux fenêtres et un personnage absent de l'image du Mont, mais décrit dans le traité d'Al-Jazari, le joueur de tambour assis devant l'entrée. S'il n'y a que six musiciens sur notre dessin, c'est donc peut-être que le septième n'apparaît ici qu'à l'ouverture de la porte.

La résurgence du thème dans différentes réécritures amène ainsi à penser que, comme certains modèles d'horloges mécaniques de la fin du Moyen Âge, l'instrument décrit dans la source première comportait une scène de l'Annonciation jouée par des automates. Ce motif n'ayant pas sa place dans une représentation du songe de saint Aubert, il ne faut pas s'étonner de

35. Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, J.-L. LECLANCHE (trad.), 2003, p. 32-34.

36. Benoît de Sainte-Maure, p. 316-320, v. 14759-14785.

37. *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures du XIII^e siècle*, M. PERRET et I. WEILL (trad.), p. 58-59.

son absence sur le dessin. Cependant, son occurrence dans le texte n'a sans doute pas été étrangère au choix du thème de l'horloge pour la scénographie de l'image. Selon les Évangiles apocryphes, très populaires au Moyen Âge, l'archange Gabriel se manifesta deux fois auprès de la Vierge. Comme elle doutait encore à la suite de sa première intervention par une voix céleste, car elle craignait un stratagème du démon, l'ange lui rendit de nouveau visite, cette fois-ci sous la forme d'un être de chair, et il fallut malgré tout que celui-ci insistât pour la convaincre qu'elle enfanterait le Messie. L'histoire des apparitions de l'ange à saint Aubert étant calquée sur le même modèle narratif, l'idée d'un emprunt au texte sur l'horloge a dû ainsi s'imposer tout naturellement à l'artiste. Pour la scène principale, il lui suffisait de remplacer l'Annonciation par une représentation de la visite de l'ange à l'évêque.

Au terme de cette première partie de notre enquête, il apparaît ainsi que les figures secondaires de l'image du folio 4 ne sont nullement gratuites. Ce sont les pièces mobiles d'une grande horloge hydraulique dont la présence, loin d'être incongrue, est en relation directe avec la scène centrale, évoquant le difficile réveil de saint Aubert dans la chambre de son palais. Alors que l'ange, agacé par la lenteur des réactions de l'évêque, se met à le secouer, tous les mécanismes semblent se mettre en marche, dans un déchainement sonore. Les cymbales des jacquemarts et les instruments de l'orchestre retentissent, tandis que les trompettistes au sommet des tours entrent en action, tout en faisant un signe de la main à l'instar des anges sonneurs de cors du *Nouveau Titirel*, semblant vouloir dire eux aussi : « levez-vous, levez-vous ! ».

En l'état actuel des connaissances, le sujet de l'illustration, une horloge à automates, est sans autre exemple dans le répertoire iconographique occidental des XI^e et XII^e siècles³⁸. La source ne se trouve pas non plus dans les illustrations des traités arabes. Si cette horloge ressemble beaucoup à celles décrites dans le traité d'Al-Jazari, elle en diffère cependant par plusieurs détails, comme la présence de jacquemarts au sommet de la machine et de figures de constellations animées. Plutôt que la représentation d'une chose vue, le dessin doit donc être l'essai d'illustration d'un texte, et ce dernier décrit un modèle original. Cette hypothèse semble corroborée par plusieurs détails fautifs ou peu réalistes du dessin. Le tracé du mur d'enceinte, par exemple, est assez improbable ; avec ses angles, il eut été très difficile de faire se déplacer les figures du Soleil et de la Lune le long des douze créneaux. Les deux petits trompettistes au sommet des tours, qui, sur l'œuvre originale, devaient correspondre à des girouettes au type de l'ange, sont figurés ici sans ailes et c'est leur instrument qui fait office d'empennage. Il en résulte que, contrairement à la règle, ils tournent le dos au vent³⁹.

38. Sur les problèmes documentaires de l'histoire de l'horlogerie entre le IX^e et le XIII^e siècle, voir DELUZ, 2017, p. 173-194.

39. Mention d'un *chérubin doré* au sommet de la flèche de la cathédrale de Cantorbéry sous Lanfranc (1070-1089), MORTET et DESCHAMPS, 1995, p. 213. Cet ange muni de deux grandes ailes est visible sur le dessin du Psautier d'Aedwin (BAYLÉ, 1999, p. 54).

La question est donc à présent de savoir de quel texte s'est inspiré l'auteur du dessin. *A priori*, la réponse n'est guère aisée, car aucune source latine décrivant une machine similaire n'est parvenue jusqu'à nous. Le seul écrit relativement détaillé, celui d'Éginhard sur l'horloge de Charlemagne, ne mentionne aucun automate semblable à ceux représentés sur notre image. Il évoque de surcroît un autre mode d'affichage des heures, par une série de douze fenêtres libérant des cavaliers. Cependant, les différents motifs dont nous avons relevé les occurrences dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles, le plus souvent dans des séquences qui en comportent plusieurs à la suite, nous aideront peut-être à identifier le texte perdu. En effet, le petit archer visant un aigle perché sur une croix dorée, les personnages à genoux sur un chemin de ronde ou bien la créature à la couronne de rayons solaires, pour ne prendre que ces trois exemples, sont des motifs assez rares pour permettre d'envisager une source unique. Un retour à ces récits s'avère donc nécessaire.

À la recherche de la source textuelle

Commençons ici par une remarque d'ordre général. Sur les treize textes précédemment cités pour la correspondance de leurs motifs avec ceux du dessin, sept proviennent de Normandie ou, plus largement, de l'espace Plantagenêt. Par ordre de citation dans les pages précédentes, il s'agit des deux textes sur les figures du bateau de Guillaume le Conquérant, du poème de Baudri sur la couronne de Worcester, du roman *Énéas*, du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, de la version interpolée des *Gesta Normannorum Ducum* de Guillaume de Jumièges et du roman tourangeau *Floire et Blanchefleur*.

Ceuvre allemande de la seconde moitié du XIII^e siècle, le *Nouveau Titurel* fait partie du petit nombre de textes restants, sans lien apparent avec la Normandie. Une lecture attentive du chapitre consacré à la description du temple et de son horloge à automates permet cependant d'y relever des emprunts manifestes à un récit des origines du Mont Saint-Michel. Le temple s'élève au sommet d'un grand rocher, le Mont-Salvat, qu'entourent d'un côté une forêt, de l'autre une mer poissonneuse⁴⁰. Comme le sanctuaire de saint Aubert, l'édifice est en forme de rotonde et a été fondé selon les directives d'un ange. Certaines d'entre elles ont été dictées au roi Titurel pendant son sommeil, et, tout comme Aubert, celui-ci a un jour trouvé le plan du temple gravé dans la roche; il n'a plus eu qu'à suivre ce tracé pour le construire⁴¹. Là non plus, le plan de l'édifice n'est cependant pas original. Tout comme le Mont Saint-Michel est une reproduction du Monte Gargano, le Mont-Salvat est une copie du palais du prêtre Jean. De même que l'église de saint Aubert a reçu dès sa fondation deux reliques de l'archange rapportées d'Apulie par des frères, Titurel a installé au milieu du temple la sainte

40. Sur la forêt primitive du Mont Saint-Michel et l'abondance des poissons dans la baie, voir la *Revelatio*, BOUET et DESBORDES, 2009, p. 95.

41. *Ibid.*, p. 97.

Coupe qu'il avait ramenée de Palestine avec ses compagnons. Enfin, alors que saint Aubert confie la garde du Mont Saint-Michel à un collège de chanoines, Titirel installe au Mont-Salvat une communauté de moines-chevaliers, pour laquelle il a construit cloître et dortoir⁴².

C'est également aux plus anciennes traditions montoises que l'auteur allemand du *Wigalois* semble avoir emprunté plusieurs motifs de l'épisode de la bête à la couronne d'or, créature inspirée du symbole solaire de l'horloge⁴³. Les événements se déroulent autour d'un château bâti sur un îlot rocheux particulièrement difficile d'accès, au milieu d'une grande étendue d'eau et de marécages. De même que le Mont Saint-Michel n'est accessible que deux fois par jour en raison des marées, on n'y entre que par deux passages étroits. Non loin de là, il y a une grande forêt que la bête à la couronne d'or traverse chaque jour sans dévier de son chemin. Dans une vie antérieure, elle était un homme et celui-ci avait mérité son salut en distribuant de la nourriture aux pauvres. On reconnaît dans cette dernière partie du récit une adaptation de l'histoire de l'âne qui transporte les vivres destinés aux premiers moines du Mont Saint-Michel; à chaque voyage, il traverse seul toute l'étendue de la forêt située au pied du Mont⁴⁴. Une nuit, alors que Wigalois séjourne à plusieurs milles de là et qu'il est sur le point de se coucher, il regarde en contrebas et voit le château brûler. On lui dit qu'il en est ainsi chaque nuit mais que, au matin, le château est toujours intact comme s'il n'y avait eu aucun feu. Cette séquence narrative correspond trait pour trait au miracle de la vision du Mont Saint-Michel en flammes, miracle dont la plus ancienne version conservée est le quatrième récit des *Miracula* montois du XI^e siècle, qui attribue la vision à Norgod, évêque d'Avranches⁴⁵. Enfin, une partie du château du *Wigalois* partage avec le sanctuaire de saint Aubert la particularité d'être entièrement voûtée. De ce fait, précise l'auteur du roman, elle n'a pas de toit. Dans la *Revelatio*, la même chose est dite de l'église de saint Aubert qui, étant constituée d'une voûte arrondie comme celle d'une grotte, « ne se termine pas par un faitage pointu »⁴⁶.

Comme sur notre dessin, le thème de l'horloge à automates est donc associé dans ces deux récits allemands à des motifs tirés de l'histoire de la fondation du Mont Saint-Michel. Cette constatation conforte l'hypothèse d'une source d'origine normande, riche en éléments descriptifs et suffisamment ancienne pour avoir atteint, avant le début du XIII^e siècle, des lieux très éloignés de la Normandie. L'existence d'un récit perdu évoquant les origines du Mont Saint-Michel, mais indépendant de la *Revelatio* et plus développé, était déjà la conclusion à laquelle nous avait précédemment amené une recherche sur les sources du *De scuto et gladio sancti Michaelis* de Baudri de Bourgueil⁴⁷.

42. VAN DEN BERGHE, 1857, p. 218, 220, 221.

43. Wirnt von Gravenberg, p. 93-107.

44. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 95. Dans la version de Guillaume de Saint-Pair, l'âne finit par être tué par un loup (GUILLAUME DE SAINT-PAIR, p. 119).

45. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 312-314.

46. *Ibid.*, p. 98.

47. LE MAHO, 2016a, p. 13-27.

De prime abord, on ne s'attend pas non plus à trouver une référence à l'histoire de la Normandie dans le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, où sont décrites les merveilles du palais du roi Hugon à Constantinople, avec ses enfants de bronze doré qui soudain s'animent et font retentir leurs cors d'ivoire. Or, ce passage est précédé par une scène qui a très probablement été inspirée par deux anecdotes de la légende de Rollon. À son arrivée à Constantinople, Charlemagne est informé qu'il trouvera le roi Hugon en train de labourer un champ. L'empereur et ses hommes sont surpris de trouver effectivement le roi installé dans une confortable carriole avec un aiguillon d'or à la main, en train de suivre une charrue tirée par deux bœufs. Ils le sont plus encore de constater que la charrue elle-même est tout entière en or massif. En les voyant, le roi s'arrête et va les saluer. Après les présentations, il se dit très honoré de leur visite et il leur offre l'hospitalité pour tout le temps qu'ils voudront. Il va alors détacher les bœufs pour qu'ils puissent paître en liberté, puis il retourne vers ses hôtes en laissant la charrue d'or en plein champ. Comme Charlemagne s'étonne de tant d'insouciance, le roi lui répond qu'il n'y a rien à craindre, car il n'y a pas de voleurs dans son pays et n'y en aura jamais tant que son règne durera; on pourrait laisser là la charrue pendant sept ans sans que personne n'y touche⁴⁸. Il est aisé de reconnaître dans ce récit la combinaison de deux épisodes de l'histoire légendaire du premier duc de Normandie, l'anecdote du vol simulé de la charrue du paysan et celle des anneaux d'or que Rollon suspend aux branches d'un chêne, à un carrefour. Ces deux paraboles sont destinées à montrer que, sous la loi de fer imposée par le nouveau comte de Rouen, les paysans peuvent en toute quiétude laisser leur bétail et leurs charrues sans surveillance au milieu des champs, car, tant que Rollon sera au pouvoir, il n'y aura pas de voleur. Les anneaux d'or pourront rester trois ans sans que personne n'y touche⁴⁹.

De nouveau, le thème de l'horloge à automates s'avère donc associé à un récit inspiré d'une source normande, relative à l'histoire ancienne du duché. Comme la légende des anneaux d'or ne figure pas chez Dudon de Saint-Quentin, qui écrivit son histoire des premiers ducs au début du XI^e siècle, il reste à savoir où l'auteur du *Voyage de Charlemagne* a pu avoir connaissance de cet élément de la biographie de Rollon. Pour cela, il nous faut encore retourner à deux textes de notre sélection.

Commençons par le passage du *Bel Inconnu*, roman du début du XIII^e siècle, décrivant l'arrivée du héros devant un palais de marbre où un groupe de musiciens est en train de jouer aux fenêtres⁵⁰. Ce palais se trouve au milieu d'une vaste cité aux murailles garnies de tours, que borde une rivière. Lorsque l'inconnu y arrive avec ses compagnons, il est convenu qu'il y entrera seul. Il emprunte le pont qui franchit la rivière, il passe la porte et pénètre dans la cité en remontant la rue principale. Autour de lui, ce n'est qu'un champ de ruines à perte de vue et il

48. *Le voyage de Charlemagne*, p. 48-51, v. 278-325.

49. Dudon de Saint-Quentin, *De moribus et actis primorum Normanniae Ducum*, J. LAIR (éd.), 1865, p. 172; VAN HOUTS, 1992, p. 68-70.

50. *Le Bel Inconnu*, p. 58-59.

ne rencontre ni homme ni femme. Ce récit ressemble fort, là encore, à un épisode de l'histoire de Rollon. Décrivant la première entrée du chef normand à Rouen, Dudon de Saint-Quentin évoque dans les mêmes termes le fleuve qui coule au pied des murailles, la porte de la ville, les compagnons qui restent à l'entrée, la cité déserte et les murs écroulés⁵¹. Il serait tentant d'en déduire que l'auteur du *Bel Inconnu* s'est inspiré de ce passage même de Dudon. Toutefois, une telle conclusion ne permet pas d'expliquer la suite que donne à la même histoire l'auteur d'un roman contemporain du *Bel Inconnu*, *Le Perlesvaus* ou *Haut Livre du Graal*, déjà cité pour un passage contenant quatre motifs de l'horloge⁵². Le héros, Lancelot, chevauche vers une cité en ruines. Il entre sans rencontrer âme qui vive. Comme dans *Le Bel Inconnu*, tout n'est que désolation et le seul édifice resté à peu près debout est un grand palais de marbre. En revanche, n'y a pas ici de musiciens aux fenêtres, et une autre nouveauté est que le héros est accueilli à l'entrée du palais par un personnage richement vêtu, avec un chapeau d'or qui le fait ressembler à un évêque. Celui-ci l'invite à réfléchir sur la nécessité pour tout homme de se purifier, et il lui parle d'une étrange épreuve initiatique, consistant à tendre le cou de son plein gré à un bourreau⁵³. Il faut sans doute comprendre que, dans le récit-source, la question était de savoir si le visiteur accepterait de courber l'échine comme Clovis devant saint Rémi pour son baptême. Lancelot refuse de se soumettre à l'épreuve, mais il fait le vœu de revenir un jour. Lorsque, bien plus tard, il s'acquittera de cette promesse, il sera reçu dans le même lieu par le successeur de l'homme au chapeau d'or.

De cette étude conjointe des récits du *Bel Inconnu* et du *Perlesvaus*, il ressort qu'ils procèdent d'une source commune relative à l'histoire des débuts de la Normandie, et que celle-ci donnait de la première entrée de Rollon à Rouen une version différente de celle de Dudon. Si le chef normand entre seul dans la cité, laissant ses hommes l'attendre à la porte, ce n'est pas pour visiter la ville, mais pour y rencontrer l'archevêque. Ce dernier lui propose le baptême, mais Rollon demande à réfléchir, et c'est seulement plusieurs années après qu'il finit par accepter. Entre-temps, l'archevêque est décédé et c'est son successeur qui baptise Rollon à Rouen. Or, au cours de nos recherches sur l'historiographie normande avant Dudon, nous avons déjà été amené à postuler l'existence d'un récit perdu présentant une version très similaire des faits. À la suite de sa rencontre avec l'archevêque Vénilon à Rouen, Rollon, séduit par les arguments du prélat, se rend à une invitation du roi Charles le Chauve à Louviers, sur les bords de l'Eure. Mais les fastes de la cour royale et du banquet lui déplaisent fortement. Il prend brutalement congé en déclarant qu'il n'est plus question pour lui de baptême. Il ne changera d'avis que le jour où lui sera démontrée la supériorité du dieu des chrétiens. Après plusieurs années passées à piller le royaume, Rollon subit en 911 une lourde défaite à Chartres. Attribué à une intervention de la Vierge, ce revers est perçu par lui et par les Francs comme le jugement de Dieu. Fidèle

51. Dudon de Saint-Quentin, p. 153.

52. *Le Haut Livre du Graal*, p. 390.

53. *Ibid.*, p. 390.

à son ancienne promesse, le chef normand accepte alors de recevoir le baptême des mains de Francon, le nouvel archevêque de Rouen⁵⁴.

La mise en contexte des différentes réécritures suggère que l'*Historia*, nom que, par défaut, nous avons choisi de donner provisoirement à l'œuvre perdue, a été écrite au cours des années 950 et que son auteur est un ancien chapelain du duc Guillaume Longue Épée (v. 927-942). Son sujet principal est l'histoire des Normands et des origines du duché de Normandie. C'est de Guillaume en personne que le chapelain en reçoit la commande, mais il a à peine commencé à y travailler quand, en décembre 942, survient la mort tragique du duc sur les bords de la Somme. Il décide de mener néanmoins à bien le projet et d'y adjoindre une *Vie de Guillaume Longue Épée* écrite sur le modèle de la *Vie de Géraud d'Aurillac*, œuvre d'Odon de Cluny. C'est probablement dans cette partie qu'est insérée une relation détaillée des origines du Mont Saint-Michel. Passé sous domination normande en 933, à la suite des acquisitions territoriales de Guillaume vers l'ouest, le Mont est alors devenu un des plus beaux fleurons de l'Église du duché. À ces deux livres qui couvrent la période allant du règne de Charles le Chauve à la mort de Guillaume Longue Épée s'ajoute probablement une troisième partie consacrée aux premières années du principat de Richard I^{er} (942-996). C'est en effet l'explication la plus plausible au fait que Dudon, très dépendant de l'*Historia*, cesse subitement de donner des informations originales sur ce duc à partir des années 960, passant ensuite pratiquement sous silence les 35 années suivantes de son règne. La raison en est que la plus grande partie de l'*Historia* doit être achevée en 963, date de la mort du comte de Poitiers Guillaume Tête d'Étoupe, oncle de Richard I^{er}.

L'horloge de la source textuelle

Au sein d'un ouvrage consacré à l'histoire des trois premiers ducs de Normandie, la description d'une horloge aux mécanismes aussi sophistiqués est une façon de montrer le haut niveau du mécénat de cette famille princière. Au X^e siècle, une machine de ce type ne peut avoir été que de fabrication byzantine ou arabe, ce qui présente ces ducs comme les dignes successeurs des amateurs éclairés que furent les premiers empereurs carolingiens, à qui la possession de tels chefs-d'œuvre de technologie, généralement des présents de souverains du Moyen-Orient, assurait un prestige tout particulier. En l'occurrence, le contexte historique semble exclure l'hypothèse d'un cadeau diplomatique, mais il reste la possibilité que la machine ait été réalisée en Normandie même. La présence à cette époque d'artisans orientaux à la cour des ducs est loin, en effet, d'être invraisemblable. Si au XI^e siècle l'auteur des *Miracula* de saint Vulfran n'indique pas les pays d'origine des « hommes de toutes les nations et des métiers les plus divers » qui œuvrèrent à la reconstruction de la Normandie au début du siècle précédent, Dudon de Saint-Quentin donne en revanche dans un de ses poèmes, à la manière

54. LE MAHO, 2016b, p. 29-51.

du *planctus* de Charlemagne, la liste de neuf peuples censés pleurer la mort de Richard I^{er}, et les deux premiers cités, avant les Frisons et les Bretons, sont les Grecs et les habitants de « l'Inde », aux confins orientaux de l'Asie Mineure⁵⁵.

Ce passage des *Gesta* de Dudon est généralement mis sur le compte du goût prononcé de l'auteur pour la référence classique et l'hyperbole littéraire. Un regard sur les textes de Fécamp montre toutefois qu'il ne s'agit pas ici d'une simple figure de style. Fécamp fut un des séjours favoris de Guillaume Longue Épée. C'est probablement aussi en ce lieu que fut écrite l'*Historia*. Son auteur présumé était le chapelain d'une église Notre-Dame située à côté du palais ducal, église qui avait appartenu à un monastère de femmes détruit par les vikings et que Guillaume avait relevée de ses ruines. Avec sa concubine Sprota, qui résidait à Fécamp, le duc y avait installé une petite communauté féminine chargée d'y ranimer la vie monastique et de prier pour le repos de l'âme des anciennes religieuses mortes en martyres⁵⁶. À l'arrivée des moines de Guillaume de Volpiano en 1001, les moniales durent quitter les lieux et l'église Notre-Dame située au cœur de la clôture fut désormais interdite aux femmes. Il fallut alors trouver un sanctuaire de substitution pour les futures mères qui avaient pris l'habitude de venir à Fécamp afin d'implorer le secours de la Vierge. Un récit de miracle du XII^e siècle donne à penser que ce fut le rôle dévolu à la petite église rupestre de Notre-Dame de Vattecrit (comm. Colleville), propriété de l'abbaye, à 7 km au sud-est de Fécamp. Or, le narrateur précise que cette église « fut jadis construite, dit-on, par des Grecs »⁵⁷. Unique dans l'historiographie normande, une telle tradition ne peut guère provenir que de la transposition d'un récit de fondation de Notre-Dame de Fécamp. L'hypothèse d'une main-d'œuvre byzantine au service de Guillaume Longue Épée s'en trouve du même coup confortée. Selon une source fécampoise du XI^e siècle, le *Libellus de revelatione*, ce sont des *servi*, probablement des esclaves de différentes nationalités, qui furent employés sur le chantier du palais et de l'église Notre-Dame⁵⁸.

Dans ces conditions, il est fort possible que l'horloge décrite dans l'*Historia* ait été une commande ducal pour le monastère de femmes de Fécamp. L'auteur du texte n'étant autre que le chapelain des moniales, nul n'aurait été mieux placé que lui pour décrire cette machine. La scène de l'Annonciation aurait été appropriée non seulement à la dédicace du lieu à la Vierge, mais aussi à l'heureux événement que fut, à l'époque de la restauration du monastère par Guillaume Longue Épée, la naissance à Fécamp de Richard, fils du duc. Cette naissance fut

55. *Inventio et Miracula sancti Vulfranni*, J. LAPORTE (éd.), 1938, p. 27 ; Dudon de Saint-Quentin, p. 127.

56. LE MAHO, 2015, p. 30-33.

57. « ...quandam ecclesiam in honore sancte ipsius dedicatam, que in medio grandis silve olim ut fertur constructa a Grecis, dissimilis valde ab aliis ecclesiis, satis congrua ad habitandum heremitis », *Miracula sanctae Virginis Mariae*, E. F. DEXTER (éd.), 1927, p. 32. Nous remercions Catherine Jacquemard de nous avoir signalé cette édition.

58. *Libellus de revelatione, edificatione et auctoritate Fiscannensis monasterii*, *Patrologie Latine*, t. CLI, col. 713 ; commentaire de Lucien MUSSET, 1988, p. 8.

accueillie comme une grâce de Dieu qui allait sauver la dynastie⁵⁹. Une horloge en forme de Jérusalem céleste aurait été, de surcroît, un bel hommage à ce lieu sanctifié par les corps des religieuses martyres de la première abbaye, que les Fécampois n'hésitaient pas à assimiler à la Porte du Ciel et à la Maison de Dieu⁶⁰.

Dans une lettre rédigée à la suite d'un séjour chez les moines de Fécamp, Baudri de Bourgueil († 1130) dit avoir vu dans l'abbaye une machine qu'il décrit comme une roue (*rota*) tournant en permanence⁶¹. Son mouvement perpétuel, observe-t-il, est une invitation à méditer sur la marche inexorable du temps et la fragilité de la condition humaine. Ces deux thèmes de réflexion sont ordinairement associés au concept de la « roue de la fortune », mais, bien que Baudri utilise lui-même à ce propos l'expression de *rota Fortunae*, il est difficile de savoir de quel type de machine il s'agit exactement. Le même problème se pose pour une autre *rota*, symbole des tours et détours de la vie, que Baudri aurait vu tourner à Sainte-Marie de Worcester⁶². L'auteur présente cet objet comme un luminaire et parle même d'une lampe se déplaçant du fait de sa rotation. Ce mouvement du lustre n'est cependant pas plus vraisemblable que les automates que l'auteur prétend avoir vus fonctionner, dans cette même église de Worcester, sur une autre couronne de lumière au type de la Jérusalem céleste (v. *supra*). Toutefois, un élément d'explication sur l'origine du motif se trouve peut-être dans un troisième texte de Baudri, le célèbre poème sur la chambre d'Adèle, fille de Guillaume le Conquérant. Le plafond de la chambre y est en effet décrit comme orné de peintures représentant la voûte céleste avec les figures et les noms des constellations, une décoration si bien faite, précise Baudri, qu'elle donne l'illusion d'une roue de « machine » tournant de façon continue⁶³. Au vu de cette description, le rapprochement s'impose tout naturellement avec la roue du Zodiaque qui, en permanence, tournait au sommet des horloges d'Al-Jazari au type du château. La nuit, grâce à une lampe située derrière, on y voyait se déplacer les groupes d'étoiles et les planètes (v. *supra*). L'allusion de Baudri à un affichage de l'écoulement des heures, autre merveille sur laquelle, dit-il, il regrette de ne pas pouvoir s'étendre, rend d'autant plus évident ce rapprochement : la source de l'auteur ne peut être que la description d'une horloge⁶⁴. Si cela ne nous en apprend pas davantage sur la machine vue par Baudri à l'abbaye de Fécamp, du moins est-ce une raison de plus pour penser que l'*Historia* fait partie des textes qui lui ont servi de recueils de motifs pour son écriture poétique.

Il reste en outre la possibilité que l'horloge à automates, ou une autre machine d'un type similaire, ait été réalisée pour le Mont Saint-Michel. À l'instar

59. Dudon de Saint-Quentin, p. 191.

60. *Ibid.*, p. 290 ; ARTHUR DU MONSTIER, 1663, p. 231.

61. *Ibid.*

62. Baudri de Bourgueil, 2020, p. 148, n° 220.

63. « *In thalami caelo caeli quoque nosse meatus ipsius posses assiduamque rotam. At, quamvis staret, tamquam tamen ipsa rotabat machina; sic studium fecerat artificis* » (*Ibid.*, p. 19, n° 134, v. 583-586).

64. « *Horologos etiam possem numerare meatus, copia sed fecit me cumulata inopem* » (*Ibid.*, p. 22, n° 134, v. 673-674). Nous ne pensons pas que ces deux vers se rapportent aux mouvements des constellations, comme le suppose Jean-Yves Tilliette (p. 185, n. 260).

de Fécamp, ce grand sanctuaire fut l'objet de toutes les attentions de Guillaume Longue Épée et de Richard I^{er}. Lieu d'élection de l'archange, chef de la milice angélique et gardien du Paradis, il était regardé lui aussi comme une réplique de la Nouvelle Jérusalem⁶⁵. Les douze chanoines qui veillaient sur le rocher au temps de Guillaume Longue Épée pouvaient être comparés aux apôtres, gardiens des tours de la Cité de Dieu. C'est probablement la signification du quatrième récit des *Miracula*, celui-ci devant sans doute être interprété comme une allégorie de la descente du feu du Saint-Esprit sur ces douze clercs⁶⁶. La topographie du Mont appelait également une comparaison avec la Nouvelle Jérusalem. Dans les visions de l'Apocalypse, la Cité céleste apparaît en effet au sommet d'une montagne, et devant le trône qu'entourent les sièges des vingt-quatre Vieillards s'étend une mer de cristal⁶⁷.

De ce dernier point de vue, les strophes qu'Albrecht von Scharfenberg consacre dans son *Nouveau Tituel* à la description du site du Mont-Salvat, réplique littéraire du Mont Saint-Michel (v. *supra*), contiennent deux passages très singuliers. En effet, ils semblent sortir tout droit de la description d'une maquette à automates. La montagne sur laquelle se dressait le temple « était une roche formée, depuis la base jusqu'au sommet, d'un seul onyx, où s'entrelaçaient des herbes variées [...]. Une décoration remarquable se voyait au bas de l'onyx qui forme la roche. C'était des poissons et des monstres marins, sculptés chacun dans sa forme, en haut-relief et en moindre saillie, et qui se mouvaient comme s'ils avaient été en vie. Des conduits du dehors y amenaient l'air. Le sol était couvert de cristal limpide, sous lequel ils s'agitaient comme dans l'onde. Un moulin à vent leur donnait l'aspiration par des soufflets. Cette surface offrait donc aux regards le spectacle d'une mer dont les flots se soulevaient, quoique couverts d'une glace transparente, par où l'on pouvait voir les poissons, les animaux et les merveilles de la mer, ainsi que les tempêtes »⁶⁸.

Ce texte remarquable est d'autant plus digne d'attention qu'une description très similaire se retrouve dans une œuvre latine du début du XII^e siècle, ci-dessus identifiée comme recelant un motif de l'horloge : le poème de Baudri sur la chambre d'Adèle. Après avoir longuement commenté les noms des constellations peintes au plafond, l'auteur passe à la description du pavement, qu'il dit être entièrement recouvert d'une plaque de verre de couleur vert d'eau. Elle imite la surface des flots et laisse voir par transparence une décoration peinte de poissons et de différentes espèces de monstres marins, baleines et cétacés. Ils sont d'un réalisme saisissant. Destinée selon Baudri à protéger les peintures de la poussière et des pas des visiteurs, cette « mer de verre » forme une ceinture d'eau continue

65. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 90-92.

66. *Ibid.*, p. 315. Le texte des *Miracula* ne semble pas correspondre à la version originale, qui devait être destinée aux chanoines et où ceux-ci devaient être explicitement comparés aux douze apôtres. La référence à la Pentecôte n'a été conservée que dans une réécriture du miracle à l'usage de Marmoutier (*Chroniques des comtes d'Anjou et des seigneurs d'Amboise*, L. HALPHEN et R. POUPARDIN [éd.], 1913, p. 61-62).

67. Ap 4,4 et 21,10.

68. VAN DEN BERGHE, 1857, p. 219 et 294.

autour des terres émergées, celles-ci figurant la carte du monde. Les principales montagnes y sont représentées, certaines tout entières en pierre précieuse⁶⁹.

Il va de soi que l'existence d'un tel dispositif sur le sol de la chambre d'Adèle n'est guère plus vraisemblable que celle de la carte céleste censée tourner au-dessus de cette pièce (v. *supra*). Toutefois, au vu de la description du *Nouveau Titirel*, il est clair que ses éléments constitutifs ne sont pas, là non plus, le fruit de l'imagination de Baudri. Bien que, chez celui-ci, les représentations des animaux marins soient seulement peintes et qu'une mappemonde remplace le rocher au milieu de l'océan, tout indique que les motifs de ce passage du poème proviennent de la même source que ceux du roman allemand. Les détails fournis de part et d'autre permettent ainsi d'émettre l'hypothèse d'une horloge à automates faite à l'image du Mont Saint-Michel, avec son rocher battu par les vagues. La mer factice aurait été le prétexte à la représentation des constellations liées à l'imagerie de la faune marine, telles que la Baleine, l'Hydre, le Dauphin ou les Poissons. À chacun de ces animaux aurait correspondu une figurine animée, visible sous la plaque de verre.

Une dernière question serait de savoir si cette extraordinaire réalisation ne faisait qu'une avec l'horloge à laquelle il est fait allusion dans le deuxième miracle du recueil des *Miracula sancti Michaelis*, de la fin du XI^e siècle. Malheureusement, tout ce que l'on peut tirer de cette dernière narration, c'est qu'il y avait alors un *horologium* à la disposition des moines du Mont, qu'il se trouvait à l'extérieur de l'abbatiale et que, à son signal (*sonitu*), le gardien se levait pour aller sonner l'office des matines⁷⁰. Quoi qu'il en soit, force est d'admettre, en dernière analyse, que le texte utilisé pour l'image du folio 4v a pu contenir la description, non pas d'un modèle unique d'horloge, mais de deux machines différentes, réalisées au X^e siècle pour les églises conventuelles de Fécamp et du Mont Saint-Michel. Sans chercher à en reproduire tous les détails, dont certains auraient été de toute façon inappropriés au sujet de l'illustration, l'artiste se serait servi de motifs empruntés à l'une et à l'autre pour dresser le décor de cette scène de la visite de l'ange à saint Aubert.

Dessin du folio 19v

La scène représentée sur cette image se déroule dans une salle de vastes dimensions, limitée à gauche par une tour d'entrée en pierre de taille, à droite par une grande colonne (fig. 16). Au-dessus de la voûte surbaissée, il y a une couronne de six petits bâtiments, avec des tourelles rondes ou carrées comme sur l'illustration du folio 4v. À l'intérieur, la scène se décompose en deux tableaux superposés. Au registre supérieur, un très grand personnage en habit liturgique, mitré et crossé, trône au centre comme un Christ en majesté. À ses côtés siègent deux autres personnages de taille plus réduite, l'un à gauche portant sceptre et couronne, l'autre à droite

69. Baudri de Bourgueil, 2019, p. 23-24, n° 134, v. 719-743 et 823-824.

70. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 307.

Fig. 16 – Ms 210, fol. 19v.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

coiffé d'une sorte de bonnet phrygien. Tous deux sont tournés vers le personnage central et le montrent du doigt dans une attitude de respect et de soumission. Dans sa main gauche, le personnage au bonnet tient l'extrémité d'un long *rotulus* qui vient d'être entièrement déroulé et que reçoit en bas à droite un religieux tonsuré vêtu d'une coule monastique. Ce dernier présente le document à une assistance formée de plus d'une quinzaine d'hommes aux coiffures diverses, rassemblés derrière un autre religieux en habit monastique. Tous ont les yeux levés vers le grand personnage du registre supérieur. Au-dehors, une curieuse scène marginale se déroule à l'entrée du bâtiment. Un personnage barbu de noble apparence, une massue à la main, est aux prises avec un groupe de trois hommes qui semblent avoir voulu lui interdire le passage. La porte est ouverte, il entre et se retourne vers eux en paraissant les menacer une dernière fois avec son bâton.

Pour Ursula Nilgen, la taille surdimensionnée du personnage central en haut de l'image, le port par celui-ci d'un *pallium* et sa prééminence clairement affichée sur les deux autres ne peuvent correspondre qu'à une figure papale. Elle en a tiré la conclusion, aujourd'hui très largement acceptée, qu'il s'agit non pas de l'évêque d'Avranches comme on l'avait souvent cru auparavant, mais du pape Jean XIII (965-972), auteur du pseudo-privilege inséré au folio 17 du cartulaire, avec à sa droite le roi Lothaire (954-986), auteur de l'acte transcrit au folio 18, et à sa gauche le duc Richard I^{er}, initiateur de la réforme montoise de 966. La scène illustre donc la fondation du monastère bénédictin, telle que la rapporte l'auteur de l'*Introductio monachorum* : la charte a été confirmée par le roi et par le pape, et, d'un geste de la main droite, ce dernier sanctionne sa remise par Richard aux moines. Parmi ceux-ci, l'abbé Mainard est soit le religieux qui se tient debout et présente le document à l'assistance, soit celui qui est assis au premier rang. Si la scène est donc conforme au récit de l'*Introductio* pour les rôles attribués aux différents acteurs de la réforme, observons toutefois que l'objet qui attire tous les regards, la grande charte que laisse se dérouler le duc Richard, n'est identifiable à aucune des pièces transcrites dans le cartulaire. Pour la réforme montoise des années 960, les seules que comporte le recueil sont les deux actes accordés séparément par le pape et par Lothaire. De même que ceux-ci sont transcrits l'un à la suite de l'autre aux folios 17 et 18, il reste cependant la possibilité que le long ruban de parchemin corresponde à la représentation de plusieurs documents mis bout à bout, comme un cartulaire en rouleau.

Deux problèmes restent encore à résoudre. S'il va de soi que, pour la compréhension de la scène, ses attributs devaient le différencier clairement du pape et du roi, le curieux bonnet que porte Richard n'est cependant pas le genre de coiffure que l'on s'attend à voir sur la tête d'un duc de Normandie. Une première éventualité serait que Richard, père des moines du Mont, ait revêtu pour la circonstance une coule monastique ; mais pourquoi, dans ce cas, ne pas l'avoir représenté tête nue comme les moines du registre inférieur ? Seconde hypothèse, l'artiste aurait cherché à identifier le duc par un détail original en rapport avec un épisode marquant de sa vie ou une anecdote célèbre le concernant. Or, lorsque le jeune Richard I^{er} s'échappa de la tour de Laon où il était retenu prisonnier par le roi Louis IV d'Outremer, Dudon de Saint-Quentin rapporte que son

précepteur l'avait revêtu d'un *birrus*, sorte de manteau à capuche⁷¹. Le même terme est employé par Raoul Glaber dans son récit quelque peu romancé du siège du château Saint-Ange où s'était retranché le patrice Crescentius en 998, avec cette précision inédite que Crescentius « sortit de la tour en cachette, vêtu d'un *birrus* et la tête couverte »⁷². Raoul Glaber étant, jusqu'à preuve du contraire, indépendant de Dudon, la rencontre textuelle est difficilement explicable, sauf à considérer que ce motif romanesque a été emprunté à l'*Historia*, laquelle a été aussi la source de Dudon pour l'histoire des jeunes années de Richard (v. *supra*). Aux XI^e et XII^e siècles, Richard était appelé « Richard premier » ou « Richard le vieux », c'est-à-dire « l'ancien », pour le distinguer de son fils Richard II (996-1026), ce qui ne se prêtait guère à une identification visuelle. En revanche, pour qui connaissait la légende populaire du troisième duc de Normandie, la capuche de sa mémorable évasion de Laon, malicieusement opposée ici à la couronne de Lothaire, fils de son ancien geôlier, constituait un signe immédiatement reconnaissable. L'attribut aurait été dans ce cas comparable à la « grise gonelle » de Geoffroy I^{er} d'Anjou (958-987), ce manteau de bure que, pour ne pas être reconnu, celui-ci était censé avoir porté après son duel légendaire contre un géant danois. Il y aurait gagné le surnom de « Grisegonelle » par lequel, au XII^e siècle, on le distinguait de Geoffroy II (1040-1060) et de plusieurs autres successeurs du même nom⁷³.

L'autre question en débat est celle de la signification de la scène qui se déroule devant la porte du bâtiment. Partant du principe que cette scène est en relation avec l'assemblée qui se tient à l'intérieur, beaucoup pensent y voir un huissier refoulant un groupe de curieux qui cherchent à entrer. Mais selon Pierre Bouet et Olivier Desbordes, la scène se rapporte plutôt à un événement légèrement antérieur, l'expulsion des chanoines⁷⁴. Cette seconde interprétation nous paraît mieux s'accorder avec les positions respectives des personnages. En effet, il semble clair que c'est l'homme au bâton qui est en train de forcer le passage, et non l'inverse. D'autre part, on lit dans l'*Introductio monachorum* que, après avoir adressé un ultimatum aux chanoines, Richard envoya sur place un des hommes de sa suite, qui leur intima l'ordre de partir et se fit remettre les clés du trésor⁷⁵. Dans son *Roman du Mont Saint-Michel*, Guillaume de Saint-Pair précise que l'homme était un vieux baron « qui était un de ses proches et qu'il aimait beaucoup »⁷⁶. C'est probablement cet émissaire qui est représenté sur l'image. La massue qu'il a en main apparaît moins comme une arme que comme un bâton de commandement, signe du pouvoir qu'il a reçu du duc Richard I^{er}, par délégation spéciale. Sur la Tapisserie de Bayeux, le duc Guillaume est représenté à trois reprises avec un bâton de commandement similaire, et il est significatif

71. Dudon de Saint-Quentin, p. 231.

72. Raoul Glaber, *Histoires*, M. ARNOUX (trad.), 1996, p. 62.

73. *Chroniques des comtes d'Anjou*, p. 39-40.

74. BOUET et DESBORDES, 2018, p. 58.

75. *Ibid.*, p. 212-213.

76. Guillaume de Saint-Pair, *Le Roman du Mont Saint-Michel (XII^e siècle)*, C. BOUGY (éd.), p. 202-203, v. 1872-1874.

de voir son demi-frère Odon de Bayeux, dans une tenue d'apparat identique à celle que portait Guillaume au départ de l'expédition de Bretagne, brandir un bâton du même type au cours de la bataille. À l'époque de la réalisation de la Tapisserie, Odon a encore toute la confiance de son frère, qui lui délègue les pleins pouvoirs en Angleterre lors de ses absences.

En admettant, par conséquent, que la porte que franchit l'homme au bâton soit celle de l'église que viennent de quitter les chanoines, il n'est pas pour autant exclu que l'édifice dans lequel se déroule la scène principale soit aussi une évocation de la nouvelle église construite par Richard I^{er} pour la communauté bénédictine, ce « sanctuaire immense » décrit par Dudon⁷⁷. Le cadre architectural est en tout cas celui d'une nef de grandes dimensions, avec une haute colonnade dont on devine qu'elle se poursuit sur la droite, hors du champ de l'image.

Dessin du folio 25v

Les différentes scènes de ce dessin, à la scénographie relativement complexe, se déroulent à l'intérieur d'un édifice qui comporte deux niveaux séparés par un plancher (fig. 17). Il s'agit là aussi d'un édifice religieux. Au fond de chacune des deux salles à droite, il y a un autel surmonté d'une statue de saint Michel terrassant le dragon. La salle supérieure est couverte d'une voûte en plein cintre et à la naissance de cette voûte, il y a une poutre transversale semblable à une poutre de gloire, sur laquelle sont posés trois grands cierges allumés. Au-dessus règne une couronne de six chapelles rayonnantes qui se répartissent autour d'une tour centrale surmontée d'une croix et d'un coq. La scène du registre inférieur comporte cinq personnages. À gauche, un homme barbu et couronné est assis dans un lit, le dos maintenu par un coussin. Les mains jointes, il lève les yeux vers un ange descendu du ciel qui lui fait un signe de la main droite et semble être en train de lui adresser un message divin. À droite, un autre personnage barbu – à moins que cela ne soit le même sans sa couronne – est agenouillé au pied de l'autel. Tout en levant les yeux vers la statue de saint Michel, il dépose sur cet autel ce qui ressemble à un énorme gant. La statue fait le même geste de la main droite que le premier ange. Derrière l'homme agenouillé se tiennent debout deux spectateurs qui semblent assister à la scène avec un certain étonnement; l'un d'eux montre du doigt la statue. Dans la chapelle supérieure, de gauche à droite, il y a d'abord un groupe de quatre hommes qui regardent les trois grands cierges placés sur la poutre au-dessus de leurs têtes. Puis ce sont deux autres personnages, ou le même représenté dans deux actions différentes. À gauche, un homme barbu, la tête couverte d'une capuche, semble traverser la chapelle à grandes enjambées. Il a les mains jointes et les yeux dirigés vers la statue de l'autel. À droite, un homme tonsuré vêtu d'une coule monastique, capuchon rabattu dans le dos, reçoit de la statue de l'archange – à moins qu'il ne lui remette – une fleur. Il donne l'impression d'avoir une barbe de plusieurs jours.

77. « ...*delubrum mirae amplitudinis* », Dudon de Saint-Quentin, p. 290.

Fig. 17 – Ms 210, fol. 25v.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Une opinion courante est que les vues en coupe des deux chapelles avec leur autel à saint Michel représentent toutes deux le même espace, l'intérieur de l'abbatiale du Mont, artificiellement dédoublé pour une mise en page en hauteur. En fait, cette ordonnance sur deux niveaux correspond aux dispositions réelles du chœur de l'abbatiale à l'époque de la réalisation de l'image. Les travaux en avaient commencé en 1023 et ils avaient abouti à la construction d'un sanctuaire en forme de tour qui comportait deux niveaux de cryptes annulaires, ainsi qu'une chapelle supérieure dont le sol se trouvait à environ 3 mètres au-dessus du dallage de la nef de l'abbatiale. C'est donc dans ce sanctuaire à étages, héritier, pensons-nous, de l'*ecclesia sancti Michaelis* primitive, que se déroulent les différentes scènes⁷⁸.

On a longtemps cru que le personnage couronné représentait Robert le Magnifique, auteur de la charte insérée au regard du dessin, mais pour Ursula Nilgen, il s'agit en fait d'Édouard le Confesseur, auteur de l'acte du folio 32v, daté des années 1033-1034; il y prend par anticipation le titre de roi, d'où la couronne⁷⁹. Cette interprétation est aujourd'hui très largement suivie⁸⁰. Les avis sont plus partagés sur le fait de savoir s'il faut identifier au même Édouard l'homme qui porte le capuchon dans la scène du dessus et celui qui, en bas, dépose le gant sur l'autel. Ce dernier geste est généralement considéré comme une allusion au rituel de la donation *per wantum*, mais certains préfèrent l'expliquer par une coutume montoise qui est attestée à partir des environs de 1135, la donation sous serment par le bras-reliquaire de saint Aubert. Pour la statue qui semble présenter une fleur à un moine, l'hypothèse la plus répandue est que saint Michel rétrocède ainsi symboliquement le don à l'abbé. Quant aux deux personnages qui se tiennent derrière le donateur agenouillé et aux quatre autres qui se trouvent au fond de la chapelle du dessus, il s'agirait des témoins convoqués pour la circonstance, garants de la publicité de l'acte⁸¹. Ces différentes interprétations partent donc toutes du principe que le sujet de l'image est une donation faite au Mont et que chaque détail y est en rapport avec cette donation. Cependant, il reste alors à savoir pourquoi Édouard a son lit à l'intérieur de la chapelle. Les trois cierges sur la poutre, l'homme au capuchon qui court dans la chapelle et les statues animées demeurent également sans explication.

Tout est beaucoup plus clair, en revanche, si l'on admet que l'image a en fait pour sujets principaux deux miracles opérés par saint Michel dans son église. Précédés de deux apparitions, ils évoquent le pardon accordé par l'archange à un laïc, Édouard, et à un religieux, moine au Mont Saint-Michel.

78. LE MAHO, 2015, p. 97-98.

79. Donation du St Michael's Mount de Cornouailles (FAUROUX, 1961, n° 76; KEATS-ROHAN, 2006, n° 11).

80. Seule Katherine Keats-Rohan pense que le roi n'est pas Édouard, mais Guillaume le Conquérant (*Ibid.*, p. 24). On peut objecter à cela que, dans le cartulaire, les actes de Guillaume sont tous antérieurs à son couronnement en 1066.

81. NILGEN, 1999, p. 39-41.

Le miracle en faveur d'Édouard ne figure pas dans les recueils du Mont, mais il correspond à la transposition très reconnaissable d'un épisode de la vie de l'arrière-grand-père d'Édouard, Guillaume Longue Épée, selon la version longue de l'*Historia*⁸². Le synopsis, tel qu'on peut le restituer à partir des différentes réécritures de cette histoire, est le suivant. Alors que le duc poursuit un gros sanglier dans la forêt de Jumièges, il est entraîné jusque dans les ruines de l'abbaye, où l'animal a sa bauge. La bête le charge tout à coup et il est sérieusement blessé. Il comprend alors que cet accident est une punition divine pour le péché qu'il a commis en refusant l'invitation de deux ermites rencontrés quelques instants plus tôt dans la forêt, au motif qu'il ne souhaitait pas interrompre sa chasse. Ses compagnons l'emmènent dans l'ancienne église Saint-Pierre, où les deux ermites lui font une litière de feuillages et soignent ses blessures. Guillaume fait pénitence et, une fois guéri, il fait aux ermites le serment de les aider à restaurer l'abbaye. Alors qu'il s'est agenouillé et tend son gant de chasse vers l'autel, ce gant reste miraculeusement suspendu à un rayon de soleil et un halo de lumière vient l'entourer comme une boule de feu. Aux deux ermites, seuls témoins de ce miracle, le duc demande de n'en parler à personne.

Un retour à l'image du Mont montre que le synopsis de l'histoire y est très semblable à celui de l'épisode de Jumièges. Édouard, que l'on a installé dans un lit à l'intérieur de la chapelle, le dos soutenu par un oreiller, prie saint Michel pour obtenir sa guérison. Tel l'ange apparu jadis à saint Aubert, son visiteur céleste semble lui faire signe qu'il peut maintenant se lever. À droite, Édouard, qui a ôté sa couronne et s'est agenouillé au pied de l'autel, dépose son gant sur celui-ci. L'extrémité de ce gant se présente comme celle d'une moufle, sans séparation pour les doigts à l'exception du pouce, ce qui exclut son identification à un bras-reliquaire. Cette particularité ainsi que la longueur de la manche correspondent bien en revanche aux caractéristiques d'un gant de fauconnerie. À cet instant, la statue située sur l'autel s'anime et fait le même geste de la main que l'ange précédemment apparu au roi, comme pour lui signifier que sa faute est pardonnée et qu'il peut maintenant se relever. Témoin de ce prodige, l'un des deux autres hommes présents dans la chapelle tend son bras et semble demander à son compagnon s'il a bien vu la même chose que lui. Exception faite du miracle lui-même, qui n'est plus – ou plus seulement – un phénomène lumineux mais une statue qui bouge, le parallélisme de la séquence avec l'histoire de la chasse de Guillaume laisse peu de doutes sur le fait que cet épisode de l'*Historia* a servi de modèle. Ce choix a pu être inspiré par un passage de la première *Vita Edwardi regis* décrivant Édouard le Confesseur comme un passionné de chasse, toujours prêt à partir en forêt avec ses faucons et ses chiens. Par ce trait comme par sa grande piété, ce souverain ressemblait beaucoup à son ancêtre Guillaume Longue Épée⁸³. Pour l'apparition de l'ange à Édouard dans son lit, la source évidente est

82. Pour les principales réécritures de cet épisode, voir : VAN HOUTS, 1995, p. 84-86 ; Pierre de Maillezais, *La fondation de l'abbaye de Maillezais*, p. 96-102 ; *Vita s. Aichadri*, p. 95 ; Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Daniel POIRION (éd.), 1994, p. 855-857.

83. *The Life of King Edward Who Rests at Westminster*, F. BARLOW (éd.), 1992, p. 62.

la *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis*. Quant à la statue qui bouge, ce motif a vraisemblablement été emprunté à la description de l'horloge à automates, déjà abondamment utilisée pour la scénographie du dessin du folio 4. Le miracle rappelle également celui survenu dans la collégiale anglaise de Waltham (Essex) à l'automne 1066. Avant son départ pour Hastings, Harold fait une promesse de dons sur l'autel, puis se prosterne au pied du crucifix. C'est alors que de nombreux témoins voient le Christ incliner la tête, comme pour annoncer la fin prochaine du roi⁸⁴.

Pour les scènes qui se déroulent au premier étage du bâtiment, la source principale est très probablement le huitième miracle du recueil des *Miracula sancti Michaelis*, daté des années 1080-1095⁸⁵. Il concerne un moine du nom de Drogon, responsable de la surveillance de l'église Saint-Michel. Ce religieux a un penchant pour la boisson et il lui arrive souvent, en rentrant le soir dans son logis, de « passer sans aucune marque de respect devant l'autel sacré de saint Michel, c'est-à-dire de passer sans s'incliner pour une prière ». Un jour, c'est ce qu'il est en train de faire comme à son habitude quand, en se retournant, il croit apercevoir trois pèlerins de belle apparence qui, tenant dans leurs mains de très grands cierges, se trouvent « dans l'endroit le plus élevé du sanctuaire » et regardent vers l'autel. Croyant que le gardien de service a laissé entrer ces gens dans l'église au mépris des consignes, il le convoque et lui assène une gifle, mais, en s'approchant ensuite de l'autel, il reçoit lui-même une gifle encore plus forte venue d'on ne sait où, puis il tombe malade. La conclusion du narrateur est que ces mésaventures de Drogon sont à méditer par tous « ceux qui avec insolence ne craignent pas de passer en courant devant l'autel de saint Michel ».

Pour la mise en images de ce récit, l'artiste a opté pour la même scénographie que dans la scène du dessous. Elle consiste à représenter deux fois le personnage principal, à gauche avec la tête couverte et les mains jointes, à droite tête nue, devant l'autel surmonté de la statue de saint Michel. Ces deux « arrêts sur image » illustrent la faute et la repentance de Drogon. À gauche, le moine traverse la chapelle à grandes enjambées. Il n'a même pas pris la peine d'ôter son capuchon en passant devant l'autel. Ses mains jointes et ses yeux levés vers la statue peuvent signifier qu'il expédie une courte prière sans s'arrêter, mais ce peut aussi être une façon de faire la liaison avec la scène qui suit. Drogon, qui a cette fois-ci ôté sa capuche, se présente devant l'autel de saint Michel pour implorer sa grâce. Sa barbe naissante est celle du pécheur repentant qui, selon l'usage, est resté sans se raser pendant tout son temps de pénitence⁸⁶. C'est alors que se produit le miracle : la statue s'anime et donne une fleur au moine, signifiant ainsi que saint Michel lui-même lui donne l'absolution. Cette scène, qui ne figure pas dans la version originale du

84. *The Waltham Chronicle*, L. WATKISS et M. CHIBNALL (éd.), p. 46.

85. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 328-330.

86. Le pénitent devra rester « *intonsus barba et capillis* » (ALLEN, 2018, p. 84). Nous reviendrons sur le problème posé par la barbe de Drogon dans son image précédente.

miraculum, nous renvoie une nouvelle fois au thème de l'horloge à spectacle de personnages. Visuellement, c'est en effet une transposition pure et simple de la scène de l'Annonciation jouée par des automates, avec la figure de l'archange Gabriel tendant une fleur de lys à Marie (v. *supra*). Quant aux trois cierges posés sur la poutre, l'explication nous en est donnée par le récit des *Miracula*, à ceci près que les chandelles, si elles apparaissent bien derrière Drogon et « dans la partie la plus élevée du sanctuaire », ne sont pas tenues par de mystérieux pèlerins, mais semblent être arrivées là-haut toutes seules. Ce dernier trait, ainsi que la présence d'un groupe de témoins levant les yeux pour contempler les trois cierges suspendus sur la poutre de gloire, se retrouvent dans un miracle de Coutances : sous les yeux des fidèles rassemblés pour l'office dans une église de la ville, trois cierges descendent du ciel en traversant la voûte⁸⁷. Ainsi se trouve confirmé l'effet de miroir sur lequel l'artiste a basé sa scénographie. Dans la scène du dessous, l'ange qui apparaît à Édouard semble descendre lui aussi des nuées.

Dessin du folio 23v

Bien qu'elle s'intercale entre les illustrations des folios 19 et 25, cette image occupe une place à part au sein de la série ; c'est pourquoi nous avons choisi de terminer par elle (fig. 18). Contrairement aux trois autres, qui couvrent la totalité du feuillet, elle n'en utilise que les trois quarts inférieurs. Le quart restant est occupé par la liste des souscriptions de l'acte de Richard II transcrit au recto du folio 23, relatif à la donation de Verson⁸⁸. Ce dessin est aussi le seul dont le sujet est une scène de donation en lien direct avec un acte du cartulaire. Sous un dais porté par deux colonnes, auquel est suspendue une tenture dont les deux pans s'écartent pour dégager son visage, une noble dame assise sur un siège d'apparat remet une grande charte à l'abbé du Mont Saint-Michel, représenté à droite avec sa crosse. Il est assis et derrière lui se tiennent trois moines. De l'autre côté, un dignitaire ecclésiastique également assis et huit autres témoins, pour la plupart non tonsurés, assistent à la scène. On s'accorde à considérer que celle-ci se rapporte à la donation en 1015 par Gonnor, veuve de Richard I^{er}, de Bretteville-sur-Odon et de Domjean⁸⁹. La transcription de l'acte débute au recto du folio 24, en regard du dessin, et se poursuit jusqu'au recto du folio suivant. L'abbé qui est montré en train de recevoir la charte des mains de Gonnor est donc Hildebert I^{er} (1009-1017), qui figure en neuvième position dans la liste des souscripteurs. Quant au personnage assis à gauche au premier rang des témoins, il peut s'agir de l'évêque d'Avranches, Norgod, dont la souscription précède celle d'Hildebert, ou bien de l'archevêque Robert, fils de Gonnor, le premier à apposer son *signum*.

87. DELISLE, 1848, p. 351.

88. FAUROUX, 1961, n° 155 ; KEATS-ROHAN, 2006, n° 3.

89. FAUROUX, 1961, p. 21 ; KEATS-ROHAN, 2006, n° 4.

Fig. 18 – Ms 210, fol. 23v.
Cl. bibliothèque d'Avranches.

Pour Gonnor, qui est représentée de face et qui, du fait de la hauteur de son siège, dépasse d'une tête les autres personnages, l'artiste s'est manifestement inspiré d'une représentation de la Vierge. Quant au groupe de témoins à gauche, il est semblable à celui de l'illustration du folio 19v, à ceci près qu'il est moins nombreux et qu'il y a un seul dignitaire assis au premier rang. Plusieurs autres détails peuvent être comparés aux motifs des dessins en pleines pages. Au-dessus de la tête de Gonnor, le tambour de pierre qui surmonte la voûte du dais s'apparente à celui de la tour centrale de l'église Saint-Michel au folio 25v, avec sa toiture aux bords très relevés. Cependant, la forme écrasée du cylindre n'évoque plus guère celle d'une tour et l'édifice a perdu sa croix sommitale. On retrouve celle-ci un peu plus haut, curieusement plantée entre deux lobes du médaillon associé aux souscriptions de la charte de Richard II, comme si ce médaillon correspondait au pommeau de la flèche, démesurément agrandi. Toujours au niveau des toitures, les deux têtes qui apparaissent aux fenêtres des deux tourelles d'angles rappellent les figures symboliques du Soleil et de la Lune du folio 4v, elles aussi en train de regarder par les fenêtres de deux petits bâtiments latéraux.

Conclusion

Au terme de cette étude, notre première remarque sera pour constater que les images des folios 4v, 19v et 23v sont toutes trois en adéquation avec les textes contenus dans le recueil. La première illustre la fondation de saint Aubert (fol. 5r-10r), la seconde celle de Richard I^{er} (fol. 14v-18r) et la troisième la donation de Gonnor (fol. 24r-25r). Il est certes curieux que l'image du folio 19v soit présentée après le récit de la fondation bénédictine, alors que les deux autres sont placées avant les textes correspondants, en figures liminaires. Cette anomalie est cependant un problème mineur au regard de celui posé par le dessin du folio 25v. Si, comme tout semble l'indiquer, son sujet est une série d'apparitions et de miracles, on voit difficilement, en effet, quel lien ce dessin peut avoir avec les actes du cartulaire. Édouard le Confesseur a bien été un des bienfaiteurs du Mont et sa charte figure bien dans le recueil, mais la transcription de celle-ci ne se trouve pas avant le folio 32v, et rien n'y laisse supposer que des circonstances particulières ont entouré la donation. Quant à la séquence concernant le moine Drogon, elle est complètement étrangère à l'histoire des propriétés de l'abbaye; le nom de ce moine n'apparaît même pas dans le cartulaire. Il en résulte que l'image du folio 19v est en définitive la seule des quatre à être en relation avec un acte de donation. D'où deux questions supplémentaires : pourquoi le recueil de chartes n'est-il pas davantage illustré et quelle est la raison du choix, à cette fin, de la donation de Gonnor ?

Un moyen de lever d'un seul coup toutes ces difficultés serait de considérer que les dessins n'étaient pas destinés, originellement, à illustrer le cartulaire. Une première observation allant en ce sens est que les sujets respectifs des trois dessins en pleine page se trouvent correspondre à ceux des trois livres du *Roman*

du Mont Saint-Michel de Guillaume de Saint-Pair, comme si ces illustrations étaient les copies de leurs frontispices. Rédigée en langue française au milieu du XII^e siècle, cette histoire versifiée des origines du Mont comprend en effet trois parties. La première est consacrée au récit de la fondation de saint Aubert, la deuxième raconte l'installation des moines par Richard I^{er} et la troisième est un recueil de miracles opérés par l'archange au Mont Saint-Michel⁹⁰. Ce sont précisément les sujets des trois principaux dessins (fol. 4v, 19v et 25v). On ne saura certes probablement jamais si l'édition originale de l'ouvrage de Guillaume comportait bien de tels frontispices. En effet, les deux seuls manuscrits conservés sont datés de 1280 et 1340⁹¹. Qu'une série d'illustrations ait été réalisée pour le *Roman*, avec un jeu de copies pour le cartulaire, est néanmoins tout à fait envisageable. C'est vers 1155 que Guillaume rédigea son ouvrage, l'année même où le cartulaire, commencé sans doute en 1149, était achevé⁹². Dans cette hypothèse, l'image du folio 23v, représentant la donation de Gonnor, aurait été créée spécialement pour le cartulaire, à partir de motifs empruntés aux trois autres dessins ; c'est ce qui expliquerait son format légèrement différent.

En admettant que les trois dessins en pleine page aient servi d'illustrations liminaires aux trois livres du *Roman du Mont Saint-Michel*, rien n'indique toutefois que telle ait été leur destination première. En effet, si l'image du folio 25v, évoquant les miracles de l'Archange en faveur du roi Édouard et du moine Drogon, est bien en rapport avec le thème du livre III de l'ouvrage de Guillaume de Saint-Pair, force est de constater qu'aucune des deux histoires ne figure dans celui-ci. Face à cette incohérence, il n'y a plus qu'une explication possible, c'est que les trois dessins soient en réalité les copies de frontispices réalisés pour une autre édition, plus ancienne, des textes latins qui sont à la base des trois livres du roman de Guillaume de Saint-Pair. Il s'agit, pour le livre I, de la *Revelatio* dans sa version interpolée, pour le livre II de l'*Introductio monachorum* et pour le livre III des *Miracula Sancti Michaelis*, tous trois du dernier quart du XI^e siècle.

Tout au long de cette étude, l'analyse des images a mis en évidence leur étroite correspondance avec ces mêmes textes. Celle du folio 4 décrit l'apparition de l'ange à saint Aubert d'après la version remaniée de la *Revelatio*. L'image du folio 19 nous livre les portraits des différents personnages mentionnés par l'*Introductio* dans son récit de la réforme monastique des années 960. La représentation de Jean XIII comme un Christ en majesté est l'illustration exacte d'un passage très politique de ce texte où il est rappelé que le pape, successeur de saint Pierre prince des apôtres, est une autorité prééminente qui détient un pouvoir d'essence divine⁹³. La scène de l'expulsion des chanoines, opération qui apparaît sur le dessin comme menée avec autorité par un représentant de Richard I^{er}, est également très proche du récit de l'*Introductio*. Quant aux deux histoires mises en images sur le folio 25, l'une, concernant le moine Drogon, est

90. Guillaume de Saint-Pair, p. 11-13.

91. *Ibid.*, p. 42-43.

92. *Ibid.*, p. 10-11.

93. BOUET et DESBORDES, 2009, p. 218-219.

bien présente parmi celles qui sont racontées dans le recueil des *Miracula* du XI^e siècle. Si l'autre, en revanche, n'y figure pas, la raison en est probablement que l'éditeur avait souhaité augmenter ce recueil d'un ou de plusieurs récits de son cru. C'est ce qu'allait faire après lui Guillaume de Saint-Pair en ajoutant de son propre chef une adaptation française du *De scuto et gladio* de Baudri de Bourgueil, ainsi qu'un *miraculum* inédit, recueilli non pas, assure l'auteur, dans un livre, mais auprès de moines de l'abbaye qui le tenaient de leurs anciens⁹⁴. Quelle que soit la véracité de cette dernière affirmation, le dernier *miraculum* de Guillaume de Saint-Pair a ceci d'intéressant qu'il comporte une reprise du motif narratif des trois cierges, dans une version proche de celle évoquée sur le dessin du folio 25. Le phénomène se produit là aussi sous les yeux de plusieurs témoins, qui voient l'un des trois cierges allumés se déplacer en l'air, vers l'autel du crucifix. La preuve est ainsi faite que, bien avant que Guillaume de Saint-Pair ne rédige son ouvrage, circule déjà au Mont une version différente de celle des *Miracula* originaux, la nouveauté étant que les cierges ne sont plus tenus par un trio de mystérieux visiteurs, mais se déplacent tout seuls dans les airs.

Si l'on admet que les trois images principales du cartulaire correspondent au réemploi des frontispices d'un ouvrage préexistant, rien dès lors ne s'oppose à ce que celle du folio 23v, qui, dans un format plus restreint, montre la remise par Gonnor d'une charte à l'abbé, soit issue elle aussi d'une illustration de l'œuvre originale. À la place de cette scène de donation, il est en effet possible d'envisager une première version dans laquelle la dame assise sous un dais se voyait remettre par l'auteur un exemplaire de son ouvrage. Les frontispices des XI^e et XII^e siècles offrent de nombreux exemples de ces scènes de dédicace, associées à une lettre ou à un propos liminaire de l'auteur. En règle générale, les positions respectives des personnages, l'un siégeant en majesté, l'autre se tenant devant lui dans une attitude de déférence et d'humilité, se conforment au même stéréotype que l'image du Mont, à ceci près que leurs gestes sont inversés, le personnage assis dans une posture de majesté étant celui qui reçoit. Par ailleurs, il est fréquent que ces dessins n'occupent qu'une partie de la page, le reste de l'espace étant souvent réservé au titre de l'ouvrage, au texte de la dédicace ou aux premières lignes de ce propos introductif⁹⁵.

Dans ces conditions, ce n'est peut-être pas un hasard si la charte de Gonnor, le seul parmi les 119 actes du cartulaire à avoir été délivré par une femme en son nom propre, est aussi le seul à y avoir l'honneur d'une illustration. Cela peut en effet signifier que l'ouvrage original contenait déjà une image toute faite, représentant une dame à qui l'auteur offrait son livre. Il suffisait de transformer cette destinataire en donatrice, en mettant une charte entre ses mains à la place du livre, pour que l'image, déplacée de la première à la troisième position, trouve un nouvel emploi dans le cartulaire. Il peut en avoir été de même pour la dernière

94. Guillaume de Saint-Pair, p. 272-292 et 300-302.

95. L'image peut ainsi se réduire au format d'une lettrine, comme celle qui orne l'épître dédicatoire d'un manuscrit des *Gesta* de Guillaume de Jumièges (Rouen, Bibl. mun., ms 1174 [Y 14], f° 116r, éd. VAN HOUTS, 1992, figure hors-texte).

des quatre images. Son sujet, deux miracles de saint Michel, était étranger au contenu du recueil, mais le moine chargé de l'illustration de cet ouvrage aurait quand même trouvé le moyen de la réutiliser en l'associant à une charte. Comme elle offrait une représentation détaillée de l'église Saint-Michel, de ses autels et d'un dépôt de gant en signe de donation, c'était en effet une introduction tout indiquée pour l'acte de Robert le Magnifique transcrit au folio suivant (26r), celui-ci portant en premier lieu sur la restitution de la même église aux moines, avec ses droits d'autel et les oblations des fidèles⁹⁶.

Il n'était pas dans notre propos d'évoquer les questions stylistiques. À cet égard, une dernière série de remarques s'impose toutefois, concernant le traitement très différent des visages selon qu'il s'agit de personnages principaux ou de figures secondaires. Comme l'a bien montré Ursula Nilgen, les premiers se caractérisent par des portraits stéréotypés, dans le style lisse et maniéré de l'école anglaise du XII^e siècle. Leurs vêtements longs aux plis sophistiqués sont également caractéristiques de ce courant stylistique⁹⁷. En revanche, les figures secondaires, petits automates de l'horloge, défenseurs de l'entrée du Mont au folio 19 ou témoins des miracles au folio 25, apparaissent beaucoup plus vivantes et personnalisées, avec des traits et des expressions qui confinent parfois à la caricature. Aux deux folios cités, trois de ces personnages se distinguent en outre par la simplicité de leurs vêtements, des tuniques raides s'arrêtant à la hauteur des genoux. Cette disparité corrobore l'hypothèse d'un travail de copie, à partir d'originaux sensiblement plus anciens : les détails marginaux et les personnages de l'arrière-plan auraient été reproduits tels quels, seules les figures principales étant refaites au goût du jour. On peut ainsi supposer une reprise dans tous les cas où se retrouve le même visage inexpressif d'homme barbu, vu de trois quarts. Saint Aubert lui-même n'a pas échappé à ce lifting au folio 4v. La retouche paraît également certaine pour la première image du moine Drogon, que le copiste du XII^e siècle a commis l'erreur d'affubler lui aussi d'une grande barbe, alors que, sur le dessin original, il devait être imberbe. C'est en effet, dans cette version initiale, ce qui devait donner tout son réalisme au second portrait de Drogon, réapparaissant, à la fin de son temps de pénitence, avec une barbe de plusieurs jours.

Cette dernière observation confirme le talent de l'auteur des dessins originaux pour mettre une histoire en images. Esprit imaginatif, doué d'un sens certain du récit et de la scénographie, il savait tirer des textes les éléments propres à composer des tableaux pleins de vie et de détails savoureux. Le choix d'une grande horloge comme toile de fond de la scène du réveil de saint Aubert est, à cet égard, une vraie trouvaille. Des analyses menées dans la première partie de cette étude, il ressort que l'idée lui en était probablement venue de la lecture d'une *Historia* du X^e siècle. Or, la suite de l'enquête nous a montré que la même source a inspiré le scénario des miracles décrits au folio 25 du cartulaire, avec une reprise du motif des automates de l'horloge et un emprunt

96. FAUROUX, 1961, n° 73.

97. NILGEN, 1999, p. 45-47.

au synopsis de l'épisode de la chasse de Guillaume Longue Épée. On voit ainsi combien il serait intéressant de parvenir à identifier le premier auteur des dessins. Dès lors que l'*Historia* a été utilisée, dans la troisième illustration, pour l'écriture du récit et non plus seulement pour sa mise en images, il y a en effet d'assez bonnes chances pour que, dans cette édition des textes fondateurs du Mont Saint-Michel, l'illustrateur et le narrateur n'aient fait qu'un.

Bibliographie

Sources

- Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, Jean-Yves TILLIETTE (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2019-2020, 2 vol.
- Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise VIEILLIARD (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- BOUET, Pierre, DESBORDES, Olivier, *Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IX^e-XII^e siècle)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009.
- Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Daniel POIRION (éd.), in *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, Daniel POIRION (dir.), Paris, Gallimard, 1994, p. 685-911.
- Chroniques des comtes d'Anjou et des seigneurs d'Amboise*, Louis HALPHEN et René POUPARDIN (éd.), Paris, Auguste Picard, 1913.
- Dudon de Saint-Quentin, *De moribus et actis primorum Normanniae Ducum*, Jules LAIR (éd.), *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XXIII, Caen, 1865.
- DU MONSTIER, Arthur, *Neustria pia, seu de omnibus et singulis abbatiis et prioratibus totius Normanniae, quibus extrevendis fundandis dotandisque, pietas neustriaca magnificentiissime eluxit, et commendatur*, Rouen, Berthelin, 1663.
- Éginhard, *Annales Regni Francorum.*, G. H. PERTZ et F. KURZE (éd.), *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum*, Hanovre, Hahnian, 1895.
- Guillaume de Saint-Pair, *Le Roman du Mont Saint-Michel (XII^e siècle)*, Catherine BOUGY (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2009.
- FAUROUX, Marie, *Recueil des actes des ducs de Normandie de 911 à 1066*, Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, Caen, Caron et Cie, 1961.
- Inventio et Miracula sancti Vulfranni*, Dom Jean LAPORTE (éd.), *Mélanges de la Société de l'Histoire de Normandie*, Rouen-Paris, Lestringant-Picard, 1938, p. 21-87.
- Italici Ilias latina*, Frédéric PLESSIS (éd.), Paris, Hachette, 1885.
- KEATS-ROHAN, Katharine S. B., *The Cartulary of the Abbey of Mont-Saint-Michel*, Donington, Shaun Tyas, 2006.
- La Première Partie de la quête de Lancelot*, Jean-Marie FRITZ (éd.), in *Le Livre du Graal, II, Lancelot*, Daniel POIRION (éd.), Philippe WALTER (dir.), Paris, Gallimard, 2003.
- Le Bel Inconnu. Roman d'aventures du XIII^e siècle*, Michèle PERRET (éd.) et Isabelle WEILL (trad.), Paris, Honoré Champion, 1991.
- Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus]*, Armand STRUBEL (éd.), Paris, Librairie générale française, 2007.

- Le roman d'Énéas*, Martine THIRY-STASSIN (éd. et trad.), Paris, Honoré Champion, 1985.
- Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Paul AEBISCHER (éd.), Genève, Droz, 1965.
- Libellus de revelatione, edificatione et auctoritate Fiscannensis monasterii*, *Patrologie Latine*, t. CLI, col. 699-724.
- Miracula sanctae Virginis Mariae*, Elise F. DEXTE (éd.), Madison, University of Wisconsin Studies 12, 1927.
- Pierre de Maillezais, *La fondation de l'abbaye de Maillezais. Récit du moine Pierre*, Georges PON et Yves CHAUVIN (éd. et trad.), Edmond-René LABANDE (dir.), La Roche-sur-Yon, Centre vendéen de recherches historiques, 2001.
- POULLE, Emmanuel, BOUET Pierre, et DESBORDES Olivier, *Cartulaire du Mont-Saint-Michel, Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothèque municipale d'Avranches*, Arcueil, Les Amis du Mont-Saint-Michel, 2005.
- Robert d'Orbigny, *Le conte de Floire et Blanchefleur*, Jean-Luc LECLANCHE (éd. et trad.), Paris, Honoré Champion, 2003.
- The Life of King Edward Who Rests at Westminster*, Frank BARLOW (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1992.
- The Waltham Chronicle*, Leslie WATKISS et Marjorie CHIBNALL (éd.), Oxford, Clarendon Press (Oxford medieval texts), 1994.
- Raoul Glaber, *Histoires*, Mathieu ARNOUX (trad.), Turnhout, Brepols, 1996.
- VAN HOUTS, Elisabeth M. C., *The gesta Normannorum Ducum of William of Jumièges, Orderic Vitalis, and Robert of Torigni*, Oxford, Clarendon Press, 1992-1995, 2 vol.
- Vita s. Aichadri, *Acta Sanctorum*, Septembre V, 1866, p. 85-102.
- Wace, *Le Roman de Rou*, A. J. HOLDEN (éd.), Paris, Picard, 1970, 1971 et 1974, 3 vol.
- Wirnt von Gravenberg, *Wigalois, le chevalier à la roue*, Danielle BUSCHINGER (trad.), Paris, Honoré Champion, 2004.

Études

- ALLEN, Richard, « Reform and conquest: the penitential ordinance of John of Ivry, archbishop of Rouen (1067-1079) », in *Sur les pas de Lanfranc, du Bec à Caen. Recueil d'études en hommage à Véronique Gazeau*, *Cahier des Annales de Normandie*, 37, 2018, p. 71-86.
- BAYLÉ, Maylis, « Architecture et enluminure dans le monde normand », in *Manuscrits et enluminures dans le monde normand (X^e-XV^e siècles)*, colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1995), Pierre BOUET et Monique DOSDAT (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 51-68.
- BOUET, Pierre, DESBORDES, Olivier, *Le Mont Saint-Michel. Enluminures et textes fondateurs. Traduction française des Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IX^e-XII^e siècles)*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2018.
- CORDONNIER, Rémy, BARTHET, Laure, DIEU, Lionel, et COGNOT, Fabrice, « Une œuvre remarquable. Le frontispice des Psaumes de la Bible d'Étienne Harding », *Histoire et images médiévales*, 31, 2010, p. 65-69.
- DELISLE, Léopold, « Notice sur un traité inédit du douzième siècle, intitulé *Miracula ecclesiae Constantiensis* », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 9, 1848, p. 339-352.

- DELUZ, Vincent, « De la clepsydre animée à l'horloge mécanique à automates, entre Antiquité et Moyen Âge », in *Autour des machines de Vitruve. L'ingénierie romaine : textes, archéologie et restitution*, actes du colloque organisé par l'ERLIS à Caen (3-4 juin 2015), Sophie MADELEINE et Philippe FLEURY (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, p. 173-194.
- FRAGAKI, Hélène, « Automates et statues merveilleuses dans l'Alexandrie antique », *Journal des Savants*, 2012, 1, p. 29-67.
- HILL, Donald R., *Arabic Water-Clocks*, Alep, Institut pour l'histoire de la science arabe, 1981.
- LEJBOWICZ, Max, « Pierre Bouet et Olivier Desbordes (éds), *Cartulaire du Mont-Saint-Michel. Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothèque municipale d'Avranches* », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 2008. DOI: 10.4000/crm.6962
- LE MAHO, Jacques, « Groupes ecclésiaux de Normandie (IV^e-XI^e siècle) », in *Groupes cathédraux et complexes monastiques. Le phénomène de la pluralité des sanctuaires à l'époque carolingienne*, Marie-Laure PAIN (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 87-100.
- LE MAHO, Jacques, « Fécamp à la fin du X^e siècle : quelques observations sur l'environnement du Trésor de Fécamp », in *Trésor(s) de Fécamp. Monnaies, médailles et jetons dans les collections du Musée de Fécamp*, Marie-Hélène DESJARDINS et Bruno JANÉ (dir.), Fécamp, Musée, 2015, p. 30-33.
- LE MAHO, Jacques, « De l'origine de deux reliques montoises, "l'épée et le bouclier de saint Michel" », in *Autour des images de saint Michel en Europe, Actes des 6^e Rencontres historiques des Chemins du Mont-Saint-Michel, Vire, 8 mai 2014*, Vincent JUHEL (éd.), Vire, Les chemins de saint Michel, 2016a, p. 13-27.
- LE MAHO, Jacques, « Francs et Normands avant 911 : les dessous d'une réécriture », in *911-2011. Penser les mondes normands médiévaux. Actes du colloque international de Caen et Cerisy (29 septembre-2 octobre 2011)*, David BATES et Pierre BAUDUIN (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2016b, p. 29-51.
- MORTET, Victor et DESCHAMPS, Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995.
- MUSSET, Lucien, « Réflexions autour du problème de l'esclavage et du servage en Normandie (X^e-XII^e siècles) », in *Aspects de la société et de l'économie dans la Normandie médiévale*, Lucien MUSSET, Jean-Michel BOUVRIS et Véronique GAZEAU, *Cahier des Annales de Normandie* n° 22, Caen 1988, p. 5-24.
- MUSSET, Lucien, *La Tapisserie de Bayeux, œuvre d'art et document historique*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1989.
- NILGEN, Ursula, « Le cartulaire du Mont-Saint-Michel et la miniature anglaise », in *Manuscripts et enluminures dans le monde normand (X^e-XV^e siècles)*, colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1995), Pierre BOUET et Monique DOSDAT (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 29-49.
- TRIVELLONE, Alessia, « Cîteaux et l'Église militante : ecclésiologie et altérité à travers les enluminures des manuscrits réalisés sous Étienne Harding (1108-1133) », *Revue historique*, 2011/4 (n° 313), p. 713-745.
- VAN DEN BERGHE, Oswald, « Le temple du Graal », *Annales archéologiques de Didron*, XVII, 1857, p. 217-226 et 285-295.

- VAN HOUTS, Elisabeth M. C., « The Ship list of William the Conqueror », *Anglo-Norman Studies X, Proceedings of the Battle Conference 1987*, Woodbridge, The Boydell Press, 1988, p. 159-183.
- VAN HOUTS, Elisabeth M. C., « L'écho de la conquête dans les sources latines: la duchesse Mathilde, ses filles et l'énigme de l'Enfant doré », in *La Tapisserie de Bayeux. L'art de broder l'Histoire*, Pierre BOUET, Brian LEVY et François NEVEUX (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, p. 135-154.