



Cahiers  
de Recherches  
Médiévales

## Cahiers de recherches médiévales

Journal of medieval studies

16 | 2008

La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge  
tardif (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)

---

### Les réminiscences médiévales dans la *fantasy*

Un mirage des sources?

Anne Rochebouet et Anne Salamon

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/11092>

DOI : 10.4000/crm.11092

ISSN : 1955-2424

#### Éditeur

Honoré Champion

#### Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2008

Pagination : 319-346

ISSN : 1272-9752

#### Référence électronique

Anne Rochebouet et Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 16 | 2008, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/11092> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.11092>

---

Tous droits réservés



## Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* : un mirage des sources ?

*Abstract* : Fantasy novels, the production of which is in full swing, are extremely frequently set in a medieval setting. Until now, recent research on this genre fiction have mainly examined its relations to medieval literature. That some authors have real knowledge of it is doubtless, however as often as not one can see that this setting relies less on a learned view of the period than on a stereotyped vision of it. This « middle » age, dark and full of wonders, is the result of a historiographical construction for which the Humanists are primarily responsible and which has taken on various shapes up to the present day. The particularity of fantasy is that it uses and puts in a favorable light what had been previously been depreciated about the Middle Ages : it has become a historical parenthesis, a place of pure fiction which provides a privileged setting for the creation of imaginary worlds.

*Résumé* : Les romans de fantasy, dont la production est en plein essor, se déroulent extrêmement souvent dans un cadre médiéval. Les recherches récentes qui ont commencé à interroger cette production paralittéraire se sont pour le moment essentiellement penchées sur son rapport à la littérature médiévale. Que certains auteurs en aient une connaissance poussée est incontestable, pourtant on constate que dans la grande majorité des cas, ce cadre n'est pas informé par une connaissance érudite de la période mais par une vision stéréotypée de celle-ci. Cet âge intermédiaire, obscur et rempli de merveilles, résulte d'une construction historiographique dont sont en premier lieu responsables les Humanistes, et qui a subi diverses inflexions jusqu'à aujourd'hui. La particularité de la fantasy est qu'elle utilise et valorise ce pour quoi le Moyen Âge avait été mis à l'index : devenu un « à part » historique, lieu de pure fiction, il fournit un cadre privilégié à la création de mondes imaginaires.

Je voudrais vous parler à présent d'un Moyen Âge purement rêvé, qui fonctionne comme une mythologie à l'horizon de nombreux discours vulgaires sur le peuple et sa culture, sur la Région et son terroir... Un Moyen Âge qui simplement se situe "bien loin dans le temps" et assez obscur pour qu'on y projette librement ses fantasmes présents, en leur donnant consistance de l'épaisseur d'un passé.<sup>1</sup>

Dans la première partie de « The Return of the Middle Ages », intitulée « Dreaming of the Middle Ages », Umberto Eco écrit :

Thus we are at present witnessing, both in Europe and America, a period of renewed interest in the Middle Ages, with a curious oscillation between fantastic neomedievalism and responsible philological examination.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. Duby, *Dialogues avec Guy Lardreau*, Paris, Flammarion, 1980.

<sup>2</sup> U. Eco, « The return of the Middle Ages », *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*, Londres, Vintage, 1986, p. 63. Il s'agit de la version anglaise de l'article appelé « Dieci modi

Au cinéma, en bande dessinée, en librairie, le Moyen Âge connaît un ample succès dont l'une des manifestations les plus importantes est incontestablement l'explosion de la *fantasy*, un sous-genre paralittéraire assez récent qui le plus souvent fait évoluer ses personnages dans un univers imaginaire proche, ou tout au moins inspiré, du Moyen Âge. Il est très tentant pour le médiéviste, confronté à toutes ces apparitions de son sujet de prédilection, d'y chercher des références directes, et notamment les signes d'une intertextualité. En lisant, il se prend à chercher les indices qui le mettraient sur la voie d'une éventuelle source médiévale. La tentation est d'autant plus grande que nombre des grands ancêtres ou fondateurs du genre étaient, comme J. R. R. Tolkien, des spécialistes, ou comme William Morris<sup>3</sup>, des érudits ou des passionnés du Moyen Âge. Aujourd'hui, le succès de la *fantasy* est aussi et surtout le succès commercial d'une littérature de genre qui connaît une production massive et de qualité variable, offrant une richesse et une profondeur de réflexion tout aussi inégale. De par la prolifération du genre, la *fantasy* offre un panorama extrêmement large d'éléments médiévaux ou moyenâgeux dont il faudra essayer d'établir le statut. Dans ce royaume des mondes qui n'existent pas, le lecteur se trouve confronté à un Moyen Âge qui n'existe pas, ou plutôt à un mirage. Car si notre vision du Moyen Âge est en partie le fruit d'un examen scientifique sérieux, il n'en demeure pas moins qu'elle est aussi le résultat d'une historiographie sur laquelle pèse le regard critique des époques qui l'ont suivi. Dans cette optique, l'engouement actuel pour le Moyen Âge doit être examiné à la lumière de l'histoire des mentalités ; notre perception est dépendante de plusieurs siècles de discours fortement colorés axiologiquement. Genre aux frontières floues et, selon les œuvres, à la limite du littéraire et du paralittéraire, la *fantasy* fournit un corpus qui permet de façon privilégiée d'examiner cette oscillation entre la représentation d'un Moyen Âge rêvé et revisité et la convocation, parfois, d'un véritable savoir érudit.

#### *Un « mirage des sources » ?<sup>4</sup>*

« La paralittérature, c'est ce qui se lit, un point c'est tout. »<sup>5</sup> Daniel Couégnas utilise cette formule, pastiche de Roland Barthes, qui permet de comprendre l'attitude qui a longtemps été celle de la recherche envers la paralittérature. Depuis, celle-ci s'est fortement développée, mais les différents sous-genres n'ont pas tous fait l'objet du même approfondissement. Si la littérature populaire du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> a maintenant donné lieu à d'importants travaux, il n'en va pas de même pour tous les genres contemporains. Contrairement au roman policier qui a suscité un grand intérêt de la critique, la science-fiction et la *fantasy*, « genres de l'imaginaire »<sup>6</sup>, littératures d'évasion par excellence, puisqu'elles se déroulent dans d'autres mondes ou d'autres temps, ne connaissent pas la même faveur, bien que

---

di sognare il medioevo » ; le début de l'article en anglais est différent de la version originale en italien et s'intéresse, entre autres, au phénomène qu'est l'explosion de la *fantasy*.

<sup>3</sup> William Morris (1834-1896) est un romancier, poète, artiste et décorateur britannique.

<sup>4</sup> L'expression est empruntée à Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>5</sup> D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 186.

<sup>6</sup> A. Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 24.

cela soit moins vrai si l'on considère le domaine anglophone. Anne Besson ouvre son livre consacré à la *fantasy*<sup>7</sup> en évoquant la légitimité et le besoin d'une réflexion critique sur ce genre de littérature qui viendrait s'inscrire dans ce mouvement déjà initié pour les autres genres paralittéraires<sup>8</sup>.

La majorité des travaux réalisés pour l'instant concernent le rapport de la *fantasy* à la littérature médiévale<sup>9</sup>. En interrogeant les récits de *fantasy* et leur rapport aux sources médiévales et en examinant le Moyen Âge qu'ils nous donnent à voir, le chercheur se trouve confronté à différents problèmes méthodologiques, dont le plus grand serait la tentation d'attribuer à ce genre « quelque chose du vernis de culture "officielle" attaché à l'éloignement historique »<sup>10</sup>. Le groupe *Modernités Médiévales*, en mettant à l'honneur les liens qu'entretient l'époque contemporaine avec le Moyen Âge, a contribué à développer la réflexion concernant la *fantasy*, que l'on songe aux travaux d'Anne Besson ou de Vincent Ferré, ou aux colloques organisés<sup>11</sup>. Un certain nombre d'articles et d'ouvrages ont ainsi examiné l'intertexte médiéval de Tolkien (*Chanson de Roland*, *Beowulf*, *Edda*, *Nibelungenlied*, littérature arthurienne...)<sup>12</sup>. De telles études sont également possibles si l'on s'intéresse aux ancêtres du genre. *Trois Cœurs, trois lions* (*Three Hearts and Three Lions*), roman paru en 1961, soit quelques années après le *Seigneur des anneaux*, emprunte à la matière de France et aux épopées, et met en scène Ogier le Danois. Toutefois, en le représentant aux prises avec les forces de « Faërie » menées par la fée Morgane, dans un combat entre l'Ordre et le Chaos, Poul Anderson retravaille ici la légende d'Ogier le Danois telle qu'elle est véhiculée, non pas dans la *Chevalerie Ogier*<sup>13</sup>, mais dans une version en vers tardive conservée à Londres (British Library, ms. Royal 15 E VI) et qui a servi de base à la version en prose imprimée à Paris en 1498<sup>14</sup>.

Ces rapports directs avec la littérature du Moyen Âge deviennent cependant plus rares et plus diffus à mesure que l'on considère une production plus

<sup>7</sup> *Ibid.*, « Pourquoi interroger la *fantasy* aujourd'hui ? », p. 9-12.

<sup>8</sup> Outre l'*Introduction à la paralittérature* de D. Couégnas, on pourra citer, pour ce qui est des ouvrages généraux, le livre de D. Fondanèche, *Les Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

<sup>9</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 80.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Cf. le site internet de *Modernités Médiévales* pour une riche bibliographie : <http://www.modernitesmedievales.org>.

<sup>12</sup> Cf. *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, dir. A. Besson et M. White-Le Goff, actes du colloque du CRELID, Paris, Bragelonne (*Essais*), 2007 ; *Tolkien et le Moyen Âge*, éd. L. Carruthers, Paris, CNRS éditions, 2007 ; voir également les différents travaux de V. Ferré et son site <http://pourtolkien.free.fr/>.

<sup>13</sup> *La Chevalerie Ogier de Danemarque par Raimbert de Paris, poème du XII<sup>e</sup> siècle publié pour la première fois d'après le ms. de Marmoutier et le ms. 2729 de la Bibliothèque du roi*, éd. J. Barrois, *Romans des douze pairs de France*, volumes VIII et IX, Paris, 1842.

<sup>14</sup> F. Suard, « Ogier le Danois. Remaniements tardifs et imprimés », dans *Actes du 4<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals, Heidelberg, 1967*, Heidelberg, 1969 (*Studia romanica*, 14), p. 54-62.

contemporaine<sup>15</sup>, même si certaines œuvres en jouent, comme le signale Anne Besson, dans la mesure où elles n'hésitent pas à « forcer le rapprochement, en se dotant de bibliographies par exemple, et à mettre en valeur une érudition qu'elles revendiquent à plus ou moins bon escient »<sup>16</sup>. Si des références concrètes au Moyen Âge sont extrêmement fréquentes (féodalité, châteaux-forts, etc.), les allusions littéraires ont surtout à voir avec les origines et les fondations du genre. Anne Besson relève cette tendance historique :

Il se trouve que la filiation intertextuelle est aujourd'hui revendiquée par les auteurs, mais cette tendance contemporaine ne constitue que le point d'aboutissement d'un mouvement, qui, dans l'histoire du genre, va de la prise de distance vis-à-vis de sources très bien connues, à l'affichage d'une érudition parfois usurpée.<sup>17</sup>

L'exemple de David Eddings, qu'elle cite, est sur ce point tout à fait éclairant. Myriam White-Le Goff a montré comment, dans la *Belgariade*, il « a retrouvé presque fortuitement certaines des caractéristiques de ce merveilleux médiéval », alors même qu'il affirme que « sans la moindre honte, nous pillons les romans médiévaux pour alimenter notre imagination »<sup>18</sup> : il s'agit bien d'une source fantôme, et on reconnaîtrait presque là cet « art du faux », pratique médiévale étudiée par Dragonetti<sup>19</sup>, brouillage des sources, réelles et fictives, desquelles naît l'invention littéraire. Ce topos de la référence médiévale s'inscrit dès lors dans une stratégie d'officialisation mais également de filiation : il s'agit d'inscrire la nouvelle œuvre dans la lignée d'illustres ancêtres, de créer sans cesse du nouveau à partir de la reprise inlassable de quelques motifs.

Lire la *fantasy*, ou tout texte contemporain, au prisme d'une connaissance érudite du Moyen Âge nécessite une certaine prudence, car « la recherche de ce qui se donne comme médiéval dans la littérature contemporaine ne saurait se confondre simplement avec cette remontée au rebours de l'histoire littéraire dans l'improbable pistage des *sources* »<sup>20</sup>. Ces dernières sont en effet le résultat d'un choix, d'un tri dans un matériau abondant pour répondre à un propos et une visée narrative. L'adaptation contemporaine d'un matériau médiéval, et particulièrement ici son intégration dans un univers de *fantasy*, même minimale, provoque nécessairement

---

<sup>15</sup> Il faudrait peut-être nuancer cette affirmation dans le domaine des fictions arthuriennes. Le rapport aux sources médiévales est, pour ces dernières, d'une nature particulière et complexe. La littérature arthurienne médiévale reste presque toujours à l'arrière-plan, même quand il s'agit de s'en détacher le plus possible. Toutefois, dans le domaine anglophone, l'imaginaire arthurien repose de manière extrêmement importante sur la référence à Thomas Malory et il est bien difficile de savoir si tel fait ou telle image en vient directement ou est le résultat d'une imprégnation culturelle diffuse.

<sup>16</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 81.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>18</sup> M. White-Le Goff, « La *Belgariade* de David Eddings, proche d'un merveilleux médiéval ? », *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, *op. cit.* p. 115-127.

<sup>19</sup> R. Dragonetti, *op. cit.*

<sup>20</sup> M. Gally, « Rémanences », *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, (*Perspectives littéraires*), 2000, p. 1.

un écart et un effet signifiant. L'élément sorti de son contexte prend un sens nouveau et révèle plus une conception du Moyen Âge qu'un rapport direct ; non pas le Moyen Âge, mais *un* moyen âge, car comme le dit Christian Amalvi :

Le Moyen Âge n'existe pas, [...] c'est une construction, un mythe, c'est-à-dire un ensemble de représentations et d'images en perpétuel mouvement, largement diffusés dans la société, de génération en génération...<sup>21</sup>

Tout en gardant à l'esprit ces mises en garde méthodologiques, nous voudrions, plutôt que de rechercher d'éventuelles sources médiévales de quelques cycles de *fantasy*, examiner les différentes manières de représenter le Moyen Âge en essayant de comprendre ce qui « fait médiéval », même s'il ne s'agit que de la reconnaissance confuse d'un élément moyenâgeux. Nous essaierons ainsi de suivre le conseil d'Umberto Eco : « Sognate il Medioevo, ma chiedetevi sempre quale. E perché. »<sup>22</sup>

#### *Le Moyen Âge : un cadre<sup>23</sup> de prédilection ?*

Il n'est pas anodin que les premiers travaux s'intéressant à la *fantasy* concernent son rapport au Moyen Âge. Au delà des stratégies d'officialisation déjà citées, elle entretient une relation complexe avec ce dernier : bien que le genre soit loin de se réduire à un cadre médiéval, c'est une image médiévale qui lui est *a priori* attachée et qui vient le plus spontanément à l'esprit, comme un cadre par défaut. Si ce n'est pas le cas, ce changement de décor sera relevé et perçu, statistiquement, comme un écart par rapport à une norme<sup>24</sup>. Il est fréquent de lire dans les entretiens avec des auteurs contemporains de best-sellers qu'ils ressentent, à tort ou à raison, l'utilisation d'un cadre temporel autre comme un « départ », une originalité ou une nouveauté par rapport à une norme. Devenue célèbre grâce à un cycle situé dans un cadre médiéval, le *Cycle de l'Assassin royal (The Realms of the Elderlings<sup>25</sup>)*, Robin Hobb choisit de déplacer sa dernière trilogie, *Le Cycle du Soldat chamane (The Soldier Son Trilogy)*, dans un autre type d'univers qui, pour le résumer de manière caricaturale, n'est pas sans évoquer la conquête de l'Ouest aux États-Unis. Quand on l'interroge sur les raisons de ce changement, elle explique qu'elle n'a « jamais compris pourquoi la magie devait être confinée à des époques pré-technologiques » et parle de tout autre cadre comme d'un « cadre non-conventionnel »<sup>26</sup>. Tous les

<sup>21</sup> *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. J. Le Goff, J.-C. Schmitt, Paris, Fayard, 1999, « Moyen Âge », p. 790.

<sup>22</sup> U. Eco, « Dieci modi di sognare il Medioevo », *Sugli Specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985, p. 89.

<sup>23</sup> Nous entendons le terme « cadre » dans un sens extrêmement large, qui englobe aussi bien des précisions spatio-temporelles qu'un personnel et des motifs culturels.

<sup>24</sup> A. Besson pose d'ailleurs la question ainsi : « Le Moyen Âge est-il la seule période de référence ? », *op. cit.*, p. 154-157.

<sup>25</sup> Vaste cycle composé de trois trilogies, *The farseer trilogy*, *The Liveship Traders Trilogy* et *The tawny Man*.

<sup>26</sup> Entretien avec Robin Hobb sur <http://www.fantasybookspot.com/node/278> : « I've never understood why magic had to be confined to a pre-technology era. My first experiment with a

textes de *fantasy* ne sont pas situés dans un cadre médiéval (d'ailleurs, les définitions qui en sont proposées aujourd'hui ne font aucunement référence à une époque ou un décor précis) et pourtant spontanément, on part du principe qu'il sera vraisemblablement de ce type. Certains des sous-genres de la *fantasy*<sup>27</sup> se définissent par leur structure ou le type d'histoire racontée<sup>28</sup> ou encore par le type de cadre comme pour la « *fantasy* urbaine »<sup>29</sup>. Pourtant ici encore, aucune allusion dans les dénominations à un sous-genre qui prendrait spécifiquement pour cadre le Moyen Âge. Au contraire, cette prolifération fait prendre conscience que ce dernier, spontanément associé à la *fantasy*, n'est pas le seul. Il faudra donc chercher ailleurs le critère de distribution du cadre médiéval.

« *The fantasy cluster* » : définitions<sup>30</sup>

Même si on laisse de côté les problèmes de dénomination, particulièrement en français<sup>31</sup>, que pose la *fantasy*, la définir apparaît extrêmement difficile et les définitions génériques sont par conséquent très vagues. Brian Attebery, que cite *The Encyclopedia of Fantasy*, la décrit d'ailleurs comme « a fuzzy set » (« un ensemble flou »)<sup>32</sup>. On comparera ici deux définitions. La première est donnée par John Clute dans l'article « *Fantasy* » de *The Encyclopedia of Fantasy* :

A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it ; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms.<sup>33</sup>

La seconde définition, souvent citée, mais critiquée, est celle de Colin N. Manlove :

---

non-standard story setting was *Wizard of the Pigeons*, a fantasy set in contemporary Seattle. It got me started on the idea of playing with magic in all sorts of settings and time frames. » C'est nous qui traduisons.

<sup>27</sup> Leurs dénominations et définitions sont parfois multiples, mal définies ou ambiguës. Pour des définitions et une catégorisation de la *fantasy*, voir A. Besson, *op. cit.*, p. 19-20 et p. 116-120 (question 31 : « Les sous-genres de la *fantasy* : réalité de lecture ou concept marketing ? »).

<sup>28</sup> C'est le cas de la *fantasy* « épique » ou celui de l'« heroic fantasy » ; on citera par exemple, les aventures de Conan par Robert Howard ou le *Cycle des épées* (série d'histoires mettant en scène un duo de héros, Fahfrd et le Souricier Gris, « the Gray Mouser ») de Fritz Leiber. Pour une définition, cf. *The Encyclopedia of Fantasy*, J. Clute et J. Grant, Londres, Orbit, 1997, p. 464, « Heroic fantasy », et p. 915-6, « Sword and Sorcery ».

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 975, « Urban fantasy ».

<sup>30</sup> W. Sims Bainbridge, *Dimensions of Science Fiction*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1986.

<sup>31</sup> Pour ces questions de dénominations et de définition du genre, voir A. Besson, *op. cit.*, p. 13-60 (elle pose le problème de l'usage d'un terme anglais, *fantasy*, et s'attache à définir les notions de « merveilleux », de « fantastique », de « surnaturel », d'« imaginaire ». Elle évoque également les distinctions poétiques internes au genre (« high fantasy »/« low fantasy »).

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 337, « Fantasy ».

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 338.

A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the reader or the character within the story become on at least partly familiar terms.<sup>34</sup>

Les deux définitions ont en commun de mettre l'accent sur les propriétés du monde dans lequel se déroule l'histoire. Si le caractère merveilleux, surnaturel ou impossible de cet univers n'est pas une caractéristique exclusive des récits de *fantasy* et peut être partagé par d'autres textes, leur singularité tient au fait que « la manifeste impossibilité de ces histoires en constituait l'enjeu »<sup>35</sup>. La description de cet autre univers se trouve donc au cœur du propos de la *fantasy* et fait partie intégrante de ce travail d'imagination, comme en témoigne la présence fréquente de cartes au seuil du texte, qui le donnent à voir. Dans son essai « On Fairy-Stories »<sup>36</sup>, J. R. R. Tolkien forge le concept de « Monde Secondaire » (« Secondary World ») pour renvoyer à cet autre monde dans lequel se déroule le récit de *fantasy*, par opposition au « Monde Primaire » (« Primary World »), notre monde de référence. Le monde secondaire relève certes de la catégorie de l'impossible, mais il suit des règles qui lui sont propres de façon cohérente et constante, contrairement à un pays des merveilles (« Wonderland ») dont les règles sont arbitraires et fluctuantes<sup>37</sup>.

#### « Genre fantasy »

Ces considérations nous amènent au concept de « genre fantasy »<sup>38</sup>. La langue anglaise oppose les deux concepts de « literary fiction » et de « genre fiction ». L'expression « genre fantasy » fait référence à la *fantasy* qui relève de la « genre fiction », c'est-à-dire de la paralittérature. On traduira donc « genre fantasy » par *fantasy* paralittéraire, par opposition à la « full fantasy »<sup>39</sup>. Or il est incontestable que toute une veine de la *fantasy* paralittéraire, qu'on peut définir à la suite d'Anne Besson comme de « vastes sagas pseudo-médiévales et mythologiques incluant inévitablement quelques avatars de nains, d'elfes ou de dragons » est « issue de la réinvention du genre par J. R. R. Tolkien »<sup>40</sup>. Pour comprendre les phénomènes de répétitions internes à un genre littéraire et donc plus particulièrement ici la

<sup>34</sup> C. N. Manlove, *Modern Fantasy : five studies*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1975, p. 10.

<sup>35</sup> *The Encyclopedia...*, *op. cit.*, p. 338, « Fantasy » : « [...] the perceived impossibility of these stories was their point. » C'est nous qui traduisons.

<sup>36</sup> J. R. R. Tolkien, « On Fairy-Stories », *The Monsters and the Critics*, éd. C. Tolkien, Londres, Harper Collins, 2006, p. 109-161, plus particulièrement p. 139-140 (traduction française par C. Laferrrière, *Les Monstres et les critiques*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 139-201.)

<sup>37</sup> *The Encyclopedia...*, *op. cit.*, p. 847, « Secondary World ».

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 396, « Genre fantasy ».

<sup>39</sup> Il ne s'agit pas ici de faire une hiérarchie des œuvres, entre de bonnes ou de mauvaises œuvres, mais de distinguer des œuvres qui fonctionnent, ou non, de manière formulaire. En effet, en opérant cette distinction, *The Encyclopedia of Fantasy* considère que la *fantasy* n'est pas intrinsèquement paralittéraire, mais qu'elle peut relever de pratiques paralittéraires.

<sup>40</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 61.

réutilisation d'un cadre médiéval, nous pouvons partir de la définition de Jean-Marie Schaeffer<sup>41</sup> : « “classer des textes” peut vouloir dire des choses différentes selon que le critère est l'exemplification d'une propriété, l'application d'une règle, l'existence d'une relation généalogique ou celle d'une relation analogique ». Daniel Couégnas, qui cite ce passage, en tire les conséquences suivantes dans le cas de la paralittérature :

Un genre, ce sera donc à la fois : un ensemble de *propriétés* textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de *règles*, de conventions esthétiques et formelles ; une *tradition* d'œuvres, un espace *intertextuel*, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'œuvres présentant, hors de tout lien historique, des *similitudes*, en particulier thématiques.<sup>42</sup>

Ce sont ces deux derniers aspects qui peuvent nous aider à comprendre la place des éléments médiévaux dans la *fantasy* : d'une part le poids des ancêtres du genre, et principalement le rôle de J. R. R. Tolkien, et d'autre part, la réutilisation d'un cadre stéréotypé.

« *First among sequels* »<sup>43</sup> : une logique généalogique

La *fantasy* peut ainsi être analysée selon cette logique décrite par Daniel Couégnas :

Les auteurs paralittéraires s'imitent les uns les autres, reprennent à leur compte les bonnes recettes de leurs prédécesseurs. C'est ainsi que sont nés les sous-genres de la paralittérature, qui semblent se définir par des critères thématiques, comme si les fantasmes privilégiés du lectorat exigeaient non seulement de retrouver quelques grandes situations somme toute assez abstraites [...], mais aussi un cadre temporel et/ou géographique.<sup>44</sup>

La présence du Moyen Âge dans la *fantasy* paralittéraire est extrêmement liée à cette logique généalogique. Anne Besson y consacre un chapitre entier dont le titre pose les enjeux : « Tolkien, influence indépassable ? »<sup>45</sup> et illustre bien en quoi l'histoire du genre et le genre lui-même, s'ils ne peuvent être réduits à un auteur et un texte, n'en demeurent pas moins lourdement tributaires de ce dernier. Cette situation est résumée par Neil Gaiman de la manière suivante quand on lui demande ce qu'il pense des imitateurs de Tolkien :

One of the things I tried to do in *Stardust*, and Susanna did do in *Strange & Norrell*, is write a book for which there's an absolutely solid tradition in English literature, but it predates the idea that there was a part of the bookstore marked "Fantasy".

<sup>41</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 181.

<sup>42</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 60.

<sup>43</sup> En référence à Jasper Fforde, *First among sequels*, Londres, Hodder & Stoughton, 2007.

<sup>44</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 69.

<sup>45</sup> Pour des détails sur cette question, voir A. Besson, *op. cit.*, p. 61-120.

When Tolkien published *The Lord of the Rings*, those were books, published as books. There weren't "Fantasy" shelves because there was no genre. [...] Once people realized there was a genre, they started "doing" other people, doing Tolkien. They became faint photocopies. You get these great big books which are set in a medieval kingdom that is basically somebody's impression of what they liked about Tolkien, combined with what they enjoyed about playing *Dungeons and Dragons* as a high schooler.<sup>46</sup>

Nous ne nous étendons pas en détail sur la question épineuse des débuts et des origines du genre et il n'est pas question ici de restreindre la *fantasy* dans son ensemble aux imitateurs de Tolkien. Cependant, en essayant d'examiner le lien entre le genre et le Moyen Âge, le rôle qu'il y tient, la représentation qui en est donnée, le corpus apparaît globalement divisé en deux grands groupes : J. R. R. Tolkien et les fondateurs ou ancêtres du genre d'une part et les imitateurs de ces derniers, ceux qui écrivent en ayant conscience de s'inscrire dans un sous-genre particulier, et chez lesquels on observe deux attitudes aujourd'hui, une imitation servile ou le réinvestissement du code.

#### « *There and back again* »<sup>47</sup> : une esthétique de la répétition

Une fois cette logique généalogique établie, la *fantasy* met en œuvre des mécanismes similaires aux autres littératures de genre et particulièrement le principe de répétition. Nous reviendrons ici à l'*Introduction à la paralittérature* de Daniel Couégnas et nous nous intéresserons à son deuxième trait définitoire du modèle paralittéraire :

Une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés (types de lieux, de décors, de milieux, de situations dramatiques, de personnages...) sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur<sup>48</sup>

Le plaisir de la lecture vient dès lors du sentiment de familiarité, de confort qu'éprouve le lecteur. On est loin du concept de « arresting strangeness »<sup>49</sup> décrit par J. R. R. Tolkien ou de la projection violente dans de nouvelles contrées de l'imaginaire. Conformément à la définition de *The Encyclopedia of Fantasy*, voici quel devrait être le propre de tout texte de *fantasy* : « [...] the purpose of the full fantasy, which is to release or even to catapult the reader into new areas of the imagination. »<sup>50</sup>. Au contraire, tout décor standard et figé, immédiatement

<sup>46</sup> « Fantastic friends », entretien mené par Laura Miller sur Salon.com avec Neil Gaiman et Susanna Clarke : [http://dir.salon.com/story/books/int/2005/10/08/gaiman\\_clarke/index.html](http://dir.salon.com/story/books/int/2005/10/08/gaiman_clarke/index.html). Une traduction complète est disponible sur [elbakin.net](http://www.elbakin.net/fantasy/news/De-fantastiques-amis) : <http://www.elbakin.net/fantasy/news/De-fantastiques-amis>.

<sup>47</sup> J. R. R. Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*, Londres, George Allen & Unwin, 1937.

<sup>48</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 182.

<sup>49</sup> J. R. R. Tolkien, « *On Fairy-Stories* », *op. cit.*, p. 139 (traduction française p. 174).

<sup>50</sup> *The Encyclopedia*, *op. cit.*, p. 396, « Fantasy ».

reconnaissable, est dans le domaine anglophone connu sous le nom de « Fantasyland »<sup>51</sup>. Un guide parodique et humoristique a d'ailleurs été publié, *The tough Guide to Fantasy Land*<sup>52</sup>, qui permet de visiter cette contrée en allant de *topos* en *topos*. Faute de concept équivalent en français, nous conserverons ce terme pour désigner le cadre stéréotypé de la *fantasy*. Une grande majorité de textes ne s'aventure en aucune manière dans les contrées inexplorées de l'imagination, mais se contente de réinvestir les mondes imaginés par d'autres avant eux. Ces derniers comportent bien des éléments d'exotisme ou du moins un certain éloignement par rapport à notre monde, cependant ils sont reconnaissables et stéréotypés : Fantasyland étant généralement une copie ou un dérivé des Terres du Milieu, créées par J. R. R. Tolkien, est par conséquent souvent un cadre quasi médiéval. Dans ce contexte, l'utilisation répétée et banalisée d'un cadre médiéval paraît contradictoire avec l'effet que devrait rechercher la *fantasy*, en n'étant que des versions figées et stables d'un univers qui ne font que servir d'arrière-plan aux récits sans être soumis à aucune transformation ni métamorphose. La *fantasy* paralittéraire s'appuie donc sur des formules dérivées et modulées à l'infini, ce qui en fait un genre paradoxal : elle est le lieu de tous les possibles de l'imagination, de toutes les libertés, mais elle est aussi mise en série et inlassable retour de structures semblables et stéréotypées.

Cette logique paralittéraire peut également donner lieu à des œuvres intéressantes, qui jouent sur les contraintes du genre ; *The Encyclopedia* cite dans cette catégorie la trilogie de Tad Williams, *l'Arcane des Épées* (*Memory, Sorrow and Thorn*), ou encore les *Annales du Disque-Monde* (*Discworld*) de Terry Pratchett, qui proposent une lecture distanciée des codes (dans un cas une relecture de Tolkien, dans l'autre, une satire et une parodie assorties de réflexions plus sérieuses) et qui peuvent également revisiter un imaginaire devenu formulaire. Mais tous les textes ne présentent pas, loin de là, un réinvestissement, parodique ou non, de l'imaginaire ou une interaction avec l'univers imaginé.

Dans cette optique, il faut distinguer entre deux utilisations du Moyen Âge, entre le cadre prototypique choisi par défaut, par imitation comme appartenant au cahier des charges du genre d'une part, et un véritable choix poétique correspondant à une vision du monde et de l'histoire constituée au fil du temps et à la lumière de plusieurs siècles d'histoire. Le monde de Fionavar créé par Guy Gavriel Kay pour *La Tapisserie de Fionavar* (*The Fionavar Tapestry*) ou le monde d'Ambre créé par Roger Zelazny dans le *Cycle des princes d'Ambre* (*Chronicles of Ambre*) en sont caractéristiques. Fionavar est le premier monde de la tapisserie (« the first of all the worlds », « the prime creation, which all the others imperfectly reflect »<sup>53</sup>) ; Ambre est, avec les Cours du Chaos, son pendant, le seul monde véritable, tous les autres mondes, y compris le nôtre, n'étant que des ombres, des échos de ce monde premier. Dans les deux cas, un monde à caractère « médiéval » est choisi comme le cœur ou l'essence de la réalité. C'est une certaine conception du Moyen Âge, comme enfance de notre monde, source ou origine, qui permet d'éclairer et de donner un sens à

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 341, « Fantasyland ».

<sup>52</sup> D. Wynne Jones, *The tough Guide to Fantasy Land*, Londres, Gollancz, 2004.

<sup>53</sup> G. G. Kay, *The Summer Tree, Book one of the Fionavar Tapestry*, Londres, HarperCollins, 2006 (édition originale Londres, George Allen & Unwin, 1985), Ouverture, p. 16 et chapitre 1, p. 30.

l'univers créé. On pourrait utiliser cette même image pour qualifier les différents usages du Moyen Âge dans la *fantasy* : au cœur, se trouveraient les œuvres marquantes du genre, celles qui reposent sur une véritable interaction entre le monde décrit et le récit, dont le cadre médiéval prend racine dans un Moyen Âge rêvé mais le transforme en un univers signifiant ; en découleraient des ombres et des reflets présentés par la *fantasy* paralittéraire, véhicule de masse de ce rêve d'un Moyen Âge. Fantasyland n'en serait alors que l'écho, figé et fixé, souvent imparfait ou incomplet, mais largement diffusé.

### *Un Moyen Âge rapiécé.*

Ma se si torna al Medioevo solo rabberciandolo, mai ricostruendolo nella sua interezza e autenticità (quale ?), allora forse ogni sogno del Medioevo (dal 1492 ad oggi) non rappresenta il sogno del Medioevo ma il sogno di *un* medioevo.<sup>54</sup>

Nous verrons comment les concepts cités plus haut pour définir les univers de *fantasy* peuvent nous aider à identifier et définir le Moyen Âge qu'ils représentent et ainsi comment établir une typologie des différents éléments identifiés comme « médiévaux », tout en ayant conscience du caractère restrictif et parfois simplificateur d'une telle démarche.

Dire que certaines œuvres de *fantasy* évoquent le Moyen Âge recouvre donc plusieurs réalités. L'identification d'un cadre médiéval passe naturellement par la reconnaissance d'indices qui renvoient à une représentation « historique » du Moyen Âge. Comme ce dernier est en fait constitué de dix siècles d'histoire que l'on découpe traditionnellement entre un « haut Moyen Âge », un « Moyen Âge central » et un « bas Moyen Âge », les éléments considérés recouvrent des données hétérogènes et un éventail de réalités d'autant plus large si l'on considère les particularités propres à chaque aire linguistique ou culturelle au fil de cette période. Il suffit d'examiner les derniers romans de Guy Gavriel Kay pour avoir un aperçu de l'extrême diversité de ce qui peut être rangé sous l'étiquette « Moyen Âge » : *Tigane* (*Tigana*, 1990) se déroule dans une sorte d'Italie Renaissance ou pré-Renaissance, le cadre de *La chanson d'Arbonne* (*A Song for Arbonne*, 1992) est inspiré de la Provence médiévale des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, celui des *Lions d'Al-Rassan* (*The Lions of Al-Rassan*, 1995) de l'Espagne médiévale du Cid et du Califat de Cordoue (XI<sup>e</sup> siècle), tandis que *Le dernier rayon du soleil* (*The Last Light of the Sun*, 2004) évoque plutôt la conquête viking de la Grande-Bretagne (IX<sup>e</sup> siècle). Seront dès lors médiévaux la description du système économique, social et politique d'une part et l'état des techniques et des savoirs d'autre part. En découle la description de Fantasyland, ce monde imaginaire figé, comme une société essentiellement rurale et autarcique, où dominent fermes et villages, le pays comprenant quelques centres urbains, principalement des places fortes ou des citadelles. Par ailleurs, elle sera organisée selon les principes de la féodalité. Technologiquement, pour n'évoquer que quelques traits particulièrement représentés dans les romans de *fantasy*, il s'agit

<sup>54</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 84.

d'un monde non mécanisé, antérieur à la Révolution Industrielle, qui exploite la puissance animale et qui repose sur l'artisanat, où la guerre se fait au moyen d'armes blanches (avec une place de choix pour les épées) et d'armes de jet, où l'on s'oriente selon la position des constellations et où la médecine (magie mise à part) consiste souvent en une connaissance empirique des plantes médicinales. Parmi les univers de *fantasy*, nombreux sont ceux qui correspondent à cette description, que l'on songe, pour ne citer que de vastes ensembles, aux Terres du Milieu du *Seigneur des anneaux*<sup>55</sup>, à l'Aloria de David Eddings dans la *Belgariade*<sup>56</sup>, au royaume des Six-Duchés de Robin Hobb dans le *Cycle de l'Assassin Royal*<sup>57</sup>, ou encore à la terre d'Osten Ard créée par Tad Williams dans *l'Arcane des Épées* (avec sa citadelle du Hayholt, et son « roi des rois » siégeant sur le Trône du Dragon), mais on pourrait aussi évoquer la Bretagne arthurienne, qui fait l'objet de nombreuses reprises en *fantasy*<sup>58</sup>. Ces données inspirées de la réalité historique apparaissent par petites touches et servent principalement à établir le cadre du récit, la toile de fond sur laquelle viennent s'inscrire les actions de personnages.

Cependant, la *fantasy* ne fait pas que recycler des détails vraisemblables et concrets pour se constituer un décor. C'est tout l'imaginaire médiéval, avec les valeurs qu'on lui prête, ses connaissances, ses croyances, ses mythes, ses héros, qu'elle réinvestit. Cet imaginaire nous ayant été transmis par le folklore, mais aussi par des sources littéraires, il est alors difficile de déterminer l'origine savante ou populaire des motifs.

Ceci nous amène à poser la question du degré de précision et de détail des utilisations, allusions ou références à un matériau médiéval que l'on pourrait articuler autour des deux notions de médiéval et de moyenâgeux. Il faut ici préciser dans quel sens nous entendons ces deux termes : le médiéval est ce qui est « relatif au moyen âge »<sup>59</sup>, tandis que le moyenâgeux « a les caractères, le pittoresque du moyen âge », « évoque le moyen âge »<sup>60</sup>. La présence du Moyen Âge dans la *fantasy* peut être interprétée sur un *continuum* qui irait d'une érudition médiéviste mise au service du récit et de la création d'un univers de fiction à une collection de *topoi* et de clichés. Toutefois, l'effet créé, dans l'un et l'autre cas, est souvent celui d'une

<sup>55</sup> On citera plus particulièrement le Gondor, avec sa capitale, la citadelle de Minas Tirith, qui retrouve son roi en Aragorn.

<sup>56</sup> L'Aloria est constituée de quatre territoires (Cherek, Drasnia, Algaria, and Riva) et constituait à l'origine un seul royaume, divisé entre les fils du roi Cherek. Le héros de la Belgariade, Belgarion, devient roi de Riva et « Overlord of the West » (« Roi des rois du Ponant »).

<sup>57</sup> Le nom même du royaume évoque sa composition en six duchés (« The Six Duchies »), les ducs étant vassaux du roi qui vit dans la citadelle de Castelcerf (« Buckkeep »).

<sup>58</sup> A. Besson et M. Szkilnik, « Réécritures arthuriennes », communication lors du séminaire de Nathalie Koble et Mireille Séguy, « Le Moyen Âge contemporain », ENS Ulm, le vendredi 2 juin 2006.

<sup>59</sup> Nous donnons ici les définitions du *Grand Robert de la langue française*, version électronique, 2008.

<sup>60</sup> Nous voudrions ici laisser de côté les connotations péjoratives qui peuvent être attachées au terme moyenâgeux pour nous concentrer sur le fait que le moyenâgeux « évoque » le Moyen Âge, fait penser à cette période, de façon floue et imprécise.

« “médiévalité” diffuse »<sup>61</sup> que relève Anne Besson en citant le concept de Francis Dubost<sup>62</sup>. La source médiévale est toujours retravaillée en vue d’une insertion dans un nouvel univers, et souvent même dissimulée et effacée. Le terme « moyenâgeux » est fréquemment employé avec des connotations péjoratives, qui montrent bien qu’y sont inscrits toute une pensée, tout un rêve du Moyen Âge. Il s’agit plus d’un sentiment et d’une impression provoqués par la reconnaissance d’un ou de plusieurs éléments comme appartenant au concept commun de Moyen Âge.

Daniel Couégnas montre en quoi l’esthétique paralittéraire est avant tout « une “esthétique” de la transparence »<sup>63</sup> ; en effet, le modèle paralittéraire présente :

un maximum de procédés textuels tendant à produire l’illusion référentielle, donc à abolir la conscience de l’acte de lecture, à gommer la perception de la médiation langagière : notamment l’espace accordé au discours des personnages et le recours systématique aux clichés.<sup>64</sup>

Cette caractéristique du modèle paralittéraire et plus particulièrement ce dernier procédé permettent de mieux comprendre cette représentation qui est donnée du Moyen Âge en *fantasy*. Pour des raisons de lisibilité, liées aux conditions de production et de diffusion de masse, un consensus idéologique est nécessaire. La constitution de l’illusion référentielle est alors « sélection du réel »<sup>65</sup>, non pas pour un approfondissement de ce dernier, mais pour que « le lecteur tout compte fait, se love et s’enferme dans les limites étroites de ce qui n’est que du langage, mécanisé et usé »<sup>66</sup>. La lecture paralittéraire est « facile »<sup>67</sup> : son code en est clair et relève d’un contrat de lecture ; en se concentrant sur la narration est évacuée toute dimension purement « décorative et poétique du langage », qui créerait une pause dans le récit et favoriserait une « lecture qui “traîne”, qui rêve, qui “savourent” le texte<sup>68</sup> et qui ne correspond pas aux “règles implicites du jeu” »<sup>69</sup>. La caractérisation du décor, du contexte doit donc passer par quelques éléments marquants et marqués, immédiatement reconnaissables et classables par le lecteur, afin de ne pas avoir à encombrer le récit. La présence de cartes au début de nombreux ouvrages de *fantasy* ressortit aussi d’une certaine manière à cet objectif d’efficacité et d’économie du

<sup>61</sup> F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : l’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois*, Paris, Champion, 1991, p. 2.

<sup>62</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 156.

<sup>63</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 85.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 92 : « On circule d’un texte à l’autre, et c’est le même texte ; de là ce sentiment rassurant de facilité. »

<sup>68</sup> Il faudrait à ce sujet réfléchir à l’insertion fréquente de chansons, pièces lyriques ou versifiées, dans la *fantasy* qui semble contredire ces réflexions, notamment dans le cas de Tolkien. On soulignera toutefois qu’il s’agit la plupart du temps justement d’une imitation de Tolkien, qui s’inscrit dès lors dans une stratégie de l’imitation et de la répétition, tandis que le *Seigneur des anneaux* peut aussi bien être l’objet d’une lecture littéraire que paralittéraire.

<sup>69</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 142.

non-narratif. La peinture de la toile de fond du récit se fait alors par un « lexique visuel » simple mais efficace, générateur de « couleur locale », et qui ne s'écarte jamais des stéréotypes »<sup>70</sup>. Le Moyen Âge de Fantasyland est, en fait, moyenâgeux et pourrait se résumer souvent à quelques mots : féodalité, château/citadelle, cheval, épée. Pour compléter le « lexique » propre au Moyen Âge de la *fantasy*, il faudrait enfin également prendre en compte l'imaginaire médiéval et ajouter à notre liste « êtres et bêtes merveilleux » : des « donjons » et des dragons.

Ces détails peuvent entrer dans une certaine stratégie de « réalisme », entendue au sens large. J. R. R. Tolkien dans son essai « On Fairy-Stories » souligne la difficulté à créer un « Monde Secondaire » :

“the inner consistency of reality” is more difficult to produce, the more unlike are the images and the rearrangements of primary material to the actual arrangements of the Primary World. It is easier to produce this kind of “reality” with more “sober” material.<sup>71</sup>

L'attachement à un matériel médiéval sert ainsi une certaine vraisemblance nécessaire à cette notion de « cohérence interne », présente dans la définition de la *fantasy*. En cela, le roman de *fantasy* peut être proche du roman historique (une branche de la *fantasy* est d'ailleurs constituée d'histoires alternatives<sup>72</sup>), quand il offre une vision historique informée du Moyen Âge. Guy Gavriel Kay décrit ainsi sa manière de créer des univers de *fantasy* :

I actually think I've been world-building in a *less* formal way than many writers of more traditional fantasy. I'm doing variations on historical themes, not create-from-scratch worlds. That's part of my “process” I suppose in the last fifteen years, of using fantasy and history to sharpen the focus on themes I see as important today.<sup>73</sup>

La cohérence qu'offre une période historique réelle permet plus facilement de créer un univers secondaire crédible, tandis que l'éloignement temporel permet d'instaurer suffisamment de distance pour créer un sentiment d'étrangeté ou d'exotisme. De manière beaucoup moins informée ou complexe, on peut comprendre dans cette optique l'acharnement de certains auteurs de *fantasy* paralittéraire à « faire vrai » de manière générale<sup>74</sup> dans l'établissement d'un décor,

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>71</sup> J. R. R. Tolkien, « On Fairy Stories », *op. cit.*, p. 139 (traduction française, p. 174).

<sup>72</sup> *The Encyclopedia*, *op. cit.*, p. 468, « History in fantasy ».

<sup>73</sup> « Parallel Universes : Guy Gavriel Kay reflects on twenty years of alternative history », entretien avec Guy Gavriel Kay mené par Teresa Basinski Eckford, extrait du numéro de novembre 2004 de *The Historical Novels Review*, <http://www.brightweavings.com/ggkswords/paralleluniverses.htm>.

<sup>74</sup> Voici le conseil que Robin Hobb donnerait à un jeune auteur de *fantasy* (<http://www.wotmania.com/fantasymessageboardshowmessage.asp?MessageID=51596>) : « Don't think that fantasy means you can write anything you want as long as it's exciting. [...] Get a foundation under your writing. A tiny village isn't going to have an artisan who makes

et de manière particulière dans l'attachement aux détails (anatomiques par exemple et concernant les différentes activités et sécrétions corporelles). Que cette période permette d'accueillir le merveilleux et le caractère « impossible » nécessaire à la *fantasy*, et l'on comprend comment le Moyen Âge, avec ses Graals, ses « bestes glatissants », dragons et autres créatures merveilleuses et monstres, avec ses fées, enchanteurs, nains et géants, devient le cadre privilégié de la *fantasy* : nous sommes tous prêts à croire à cette impossibilité-là, puisqu'elle correspond à une réalité culturelle.

Le Moyen Âge de la *fantasy* est donc un Moyen Âge éclaté, bricolé, « rapiécé », constitué d'éléments de natures et de provenances diverses, mais qui présente la caractéristique de « convenir » à la *fantasy* et lui apparaît *a priori* lié : ne parle-t-on pas parfois de « médiéval fantastique »<sup>75</sup> ?

### *La construction historique d'un concept*

L'emploi du terme de Moyen Âge ne s'appuie pas sur les connaissances accessibles aujourd'hui, mais sur les ignorances de jadis. Nous sommes en effet prisonniers de l'idée du Moyen Âge, tant elle est profondément ancrée dans notre conscience historique moderne.<sup>76</sup>

Le cadre pseudo-médiéval que nous venons de définir et qui est constitutif, avec les restrictions que nous avons faites, d'une majeure partie de la *fantasy*, est bien un Moyen Âge rapiécé, mais l'opération de raccommodage est ancienne, et elle est le fait de repriseurs variés, qui n'ont pas fait leurs points aux mêmes endroits ni utilisé les mêmes couleurs. Si elle n'a pas de référent historique précis, cette vision stéréotypée d'un Moyen Âge n'est pas propre aux auteurs de *fantasy* : elle est le reflet des multiples transformations qu'a connues l'image de cette période sous l'influence de l'historiographie ; la vision qu'en donne la *fantasy* n'en est que l'un des derniers avatars. Cette construction complexe, initiée dès le moment où le Moyen Âge a été identifié et clos pour laisser place à l'ère moderne, a connu de multiples inflexions jusqu'à aujourd'hui. Nous reviendrons ici sur les différentes images que renvoie l'époque médiévale depuis l'élaboration du concept de Moyen Âge<sup>77</sup> afin de mieux comprendre ce qui a alimenté et informé les traits constitutifs du cadre médiéval de la *fantasy*. Nous verrons alors que celui-ci reflète notre propre

---

his living specializing in doorknockers. A medieval farm family didn't harvest its entire farm in one afternoon. Make your economy and geography make sense. ».

<sup>75</sup> Le terme « médiéval-fantastique » ne renvoie pas à un sous-genre de la *fantasy* mais est une dénomination minoritaire dans le domaine spécifique des jeux de rôles.

<sup>76</sup> K. F. Werner, *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris, Fayard, 1998, p. 48.

<sup>77</sup> Pour une vision européenne des différentes images renvoyées par le Moyen Âge, voir H. D. Kahl, « Was bedeutet Mittelalter ? » *Saeculum*, 40, 1989, p. 15-38 ; L. Gatto, *Viaggio interno al concetto di Medioevo*, Rome, Bulzoni, 1992 ; *Medievalism in Europe (Germany, Italy, France)*, dir. L. Workman, Cambridge, 1994 ; H. Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter. Von des Gegen wart einer vergangenen Zeit*, Munich, 1996.

changement de perception face au concept de Moyen Âge qui a effectué, au sens propre, une révolution.

« *Le vilain monstre Ignorance* »<sup>78</sup> : « un chaos dégoûtant qui à peine mérite d'être connu »<sup>79</sup>

On sait bien que le concept de Moyen Âge a été, dès son invention, fortement coloré axiologiquement. Élaboré par les humanistes italiens du XIV<sup>e</sup> siècle, il est le résultat d'une logique manifestement partisane puisqu'il s'agissait de donner une existence et un nom à l'époque dont la Renaissance se serait extirpée pour faire retour à une période autrement prestigieuse, l'Antiquité. Les différentes expressions utilisées (la terminologie mettra un certain temps à se fixer en latin, puis dans toutes les langues européennes) désignent littéralement une période intermédiaire. Celle-ci s'inscrit dès lors dans un découpage en trois temps de l'Histoire qui apparaît chez des historiens humanistes italiens comme Leonardo Bruni, chancelier de Florence (1369-1444) avec ses *Historiarum Florentini Populi libri XII* (1415-1444)<sup>80</sup> et Flavius Blondus (1388?-1463) dans ses *Historiarum ab inclinatione Romanorum Imperii Decades* publiées à Venise en 1483. Si la division du temps historique en âges successifs est très ancienne<sup>81</sup>, cette volonté de périodisation se cristallise aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles avec la Renaissance puis la Réforme, pour mieux séparer les erreurs de l'époque médiévale du présent des auteurs. La tripartition proposée par Bruni et Blondus est ainsi le reflet de l'idéologie humaniste et de sa volonté d'autolégitimation : si ces trois périodes sont successives, leur enchaînement ne traduit pas pour autant une progression, et la partie médiane peut être considérée comme une erreur de parcours, une transition obscure qui ne se signifierait que par ses égarements ou même sa vacuité. À ce vide, Pétrarque associe l'idée de ténèbres (*tenebrae*), terme par lequel il désigne la période allant de la chute de l'Empire romain jusqu'à son époque<sup>82</sup>. S'il réinvestit ainsi l'opposition biblique entre l'obscurité païenne et la lumière apportée par la Révélation, il serait le premier à le faire non pas dans un sens religieux mais d'un point de vue culturel, et notamment

<sup>78</sup> C'est ainsi que Ronsard désigne le Moyen Âge (cité par G. Cohen, *La Grande clarté du Moyen Âge*, New York, Maison Française, 1943, cité par le *Grand Robert de la langue française*, version électronique, 2008, « moyen âge »).

<sup>79</sup> L'expression est de P. C. de Laclous (*Des femmes et de leur éducation, Œuvres complètes*, éd. L. Versini, Paris, Gallimard, (*Bibliothèque de la Pléiade*), 1998 (2<sup>e</sup> éd.), p. 438) qui, cependant, ne désigne par là que l'époque allant de la chute de l'Empire romain « au règne de Charlemagne, où notre histoire reprend quelque intérêt. »

<sup>80</sup> *Historiarum Florentini Populi libri XII e rerum suo tempore gestarum commentarius*, éd. E. Santini et C. di Pierro, Città di Castello et Bologna, S. Lapi et N. Zanichelli, 1914-1926.

<sup>81</sup> Elle combine les sept âges du monde, définis par saint Augustin dans *La Cité de Dieu* (XXII) et la succession de quatre royaumes, basée notamment sur un passage du *Livre de Daniel* (2, 31, 7). C'est le cistercien Joachim de Flore (ca 1132-1202) qui proposera le premier un découpage tripartite de l'Histoire. Toutes ces théories s'inscrivent avant tout dans la perspective d'une histoire du salut.

<sup>82</sup> Dans une lettre à Agapito Colonna datée de 1359 (*Rerum Familiarum*, XX, 8).

littéraire<sup>83</sup>. La notion de « moyen âge », mais aussi les termes qui la désignent, sont ainsi pour longtemps associés à deux idées principales : celle d'une transition médiocre et l'obscurité qui lui est métaphoriquement liée.

Les différentes terminologies utilisées, sur lesquelles nous nous arrêterons ici – les changements lexicaux sont aussi le reflet des inflexions que le concept de moyen âge a connues – insistent bien sur l'idée d'une époque transitoire. En latin, les premières attestations se lisent chez Flavius Blondus qui aurait forgé le terme *medium ævum* dès son ouvrage *Roma instaurata*<sup>84</sup>, publié en 1444-1446, pour le reprendre ensuite dans ses *Decades*, citées plus haut. On rencontre également *media tempestas* dans le nécrologe que Giovanni Andrea dei Bussi, évêque d'Aleria, a dédié à Nicolas de Cues en préface à une édition d'Apulée en 1469<sup>85</sup>, *media aetas* (Joachim von Watt, historien de Saint-Gall, 1518) et *media antiquitas* (Beatus Rhenanus, ami du précédent, 1525)<sup>86</sup>. Les langues vulgaires connaissent les mêmes hésitations lorsqu'elles traduisent ce concept, mais la variété des termes utilisés insiste toujours sur l'aspect intermédiaire de l'époque en question. On trouve ainsi en anglais « middle age » (dès 1605) qui s'imposera, après être passé au pluriel<sup>87</sup>, face à « middle time »<sup>88</sup>. L'allemand se fixera, sous l'influence des Romantiques, sur « mittelalter » (1772), mais on trouve aussi<sup>89</sup> « mitler Jare » (1519), « mitleren Zeiten » (1727), « mittlere Zeitalter », « Mittelzeit » (chez Goethe, 1812)<sup>90</sup>. Enfin, en français, on hésite entre « moyen temps » (Pierre de Marca, *Histoire du Béarn*, 1640), « moyen aage » (Alanus de Insulis, 1640), mais aussi « temps moyen » (Pierre de Caseneuve, 1661), « siecles metoyens » (Pierre-François Chifflet, 1656), « siecles moyens » (Pitton, 1668)<sup>91</sup>. « Moyen âge » s'imposera à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais il connaît alors deux utilisations. Il s'agit d'un côté d'un terme

<sup>83</sup> Voir T. E. Mommsen, « Petrarch's Conception of the "Dark Ages" », *Speculum*, 17, 1942, p. 226-242.

<sup>84</sup> Flavio Biondo. *Rome restaurée*, édition, traduction, présentation et notes par A. Raffarin-Dupuis, Paris, Les Belles lettres (*Les classiques de l'humanisme*), 2005 ; seul le premier volume est paru jusqu'à présent (voir la thèse soutenue sur le même sujet à l'université de Paris IV-Sorbonne en 1998). La première attestation de *medium aevum* a longtemps été attribuée à l'historien suisse Melchior Goldast en 1604.

<sup>85</sup> C'est la première attestation latine des différentes expressions désignant le Moyen Âge qui était donnée jusqu'à présent, même si l'expression ne désigne rien de plus qu'un passé récent par rapport à une époque plus reculée, comme le fait remarquer l'article « moyen âge » du *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. C. Gauvard, A. de Libera et M. Zink, Paris, PUF, 2002, p. 951. Voir aussi N. Edelman, « The early uses of medium aevum, moyen-âge, middle-ages », *Romanic Review*, 1938, 29, p. 3-25 et 1939, 30, p. 327-330.

<sup>86</sup> K. Baldinger, « Moyen-âge : un anglicisme ? », *Revue de Linguistique romane*, 1962, 26, p. 20-21.

<sup>87</sup> L'expression figure au pluriel également en néerlandais et en russe, mais est restée au singulier en français, en allemand et en italien.

<sup>88</sup> Notons que les deux expressions sont attestées de façon concomitante chez le même auteur, William Camden, en 1605 (K. Baldinger, art. cit., p. 14).

<sup>89</sup> Les dates citées sont celles des premières attestations.

<sup>90</sup> K. Baldinger, art. cit., p. 21-22.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

technique, peu usité en dehors des travaux des historiens et des érudits, qui désigne la même période historique qu'aujourd'hui ; de l'autre il n'est utilisé couramment que dans l'expression « auteurs du Moyen Âge » qui ne recouvre pas la même division temporelle mais fait référence à la période de vide que la production littéraire aurait connu du V<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Les quatre premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie* ainsi que les dictionnaires de Furetière et de Trévoux n'enregistrent ainsi que le second emploi, « moyen âge » n'y formant donc jamais une rubrique à part<sup>92</sup> ; il faudra attendre l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie* pour que cela soit le cas.

Si, comme l'indique Christian Amalvi<sup>93</sup>, « moyen âge » et ses correspondants dans les autres langues sont devenus, à la veille de la Révolution, des termes techniques assez neutres pour les érudits européens, ils restent cependant dans le langage courant, à la suite des Humanistes, connotés négativement, mais pour des raisons idéologiques variées. Les protestants d'abord, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, ont réutilisé l'idée d'une Renaissance, mais prenant son origine, cette fois-ci, dans la Réforme. La principale œuvre d'histoire ecclésiastique écrite à l'époque de la Réforme, les *Centuries de Magdebourg*, commencées en 1552 sous la direction de Mathias Flacius Illyricus (1520-1575) et éditées à Bâle entre 1559 et 1574, établit ainsi un *intermedia aetas* allant du VIII<sup>e</sup> siècle à 1517, c'est-à-dire au geste initiateur de Luther qu'est le placardage des quatre-vingt-quinze thèses contre les indulgences à la porte de l'église du château de Wittenberg. Mais les protestants réinvestissent surtout le concept d'âge obscur hérité en premier lieu de Pétrarque pour mieux opposer cette période ténébreuse aux lumières de la Réforme. Il s'agit alors de noircir l'époque qui a vu le développement de la mainmise pontificale sur l'Église occidentale et le détournement du message évangélique au profit de l'enrichissement des clercs. L'idée de ténèbres devient prédominante pour décrire le Moyen Âge, comme on le voit chez l'historien anglais William Camden (1551-1623), premier auteur à utiliser « middle age » : « I will onely giue you a taste of some of midle age, which was so ouercast with darke clouds, or rather thicke foggsges of ignorance. »<sup>94</sup> Cette idéologie donnera naissance en anglais à l'expression « Dark Age » (ou au pluriel « Dark Ages ») pour désigner le Moyen Âge, expression péjorative s'il en est qui sera utilisée jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Les quatre premières éditions du *Dictionnaire de l'Académie* (1694, 1718, 1740 et 1762) donnent dans l'article « moyen » cette définition : « On appelle, Auteurs du moyen âge les Auteurs qui ont escrit depuis la décadence de l'Empire Romain jusque vers le dixiesme siecle, ou environ ». La cinquième édition (1798) change quelque peu le terme final en indiquant « jusqu'à la renaissance des lettres ». « Moyen âge » apparaît pour la première fois dans cette édition (avec approximativement les mêmes bornes qu'aujourd'hui), mais dans l'article « âge ». Le *Furetière* (t. II, « Moyen ») donne quant à lui une définition chronologiquement assez floue : « On dit aussi, qu'un Auteur est du *moyen* âge, pour dire, qu'il n'est ni ancien, ni nouveau ».

<sup>93</sup> *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, « Moyen Âge », p. 791.

<sup>94</sup> « Certaine Poems », *Remains of a greater worke concerning Britaine*, 1605 (cité par l'*Oxford English Dictionary*, version électronique, juin 2008, « Middle Age »).

<sup>95</sup> On retrouve cette expression par exemple dans H. T. Buckle, *History of civilisation in England*, 1857-1861, I, IX, p. 558 : « During these, which are rightly called the Dark Ages,

La conception religieuse héritée du protestantisme sera reprise et laïcisée par les philosophes des Lumières qui opposent alors à l'âge des ténèbres celui de la Raison<sup>96</sup>. On lit par exemple chez Voltaire, dans l'*Essai sur les mœurs*, publié en 1756 : « L'Europe entière croupit dans cet avilissement jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle et n'en sort que par des convulsions terribles. » L'*Encyclopédie*, dans son article « Histoire », n'est pas en reste, et définit ainsi la période médiévale :

Au démembrement de l'empire romain en Occident commence un nouvel ordre des choses, et c'est ce qu'on appelle l'histoire du moyen âge ; histoire barbare de peuples barbares, qui devenus chrétiens, n'en deviennent pas meilleurs.<sup>97</sup>

Et elle continue en indiquant que : « pour pénétrer dans le labyrinthe ténébreux du moyen âge, il faut le secours des archives, et on n'en a presque point »<sup>98</sup>. Mêmes les quelques érudits du XVIII<sup>e</sup> siècle passionnés par l'époque médiévale ont une opinion défavorable de la période. Le meilleur exemple en est Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1793-1781), à qui l'on doit entre autres le *Glossaire de l'ancienne langue française* (1756), des *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire* (1759-1781), une traduction d'*Aucassin et Nicolette (Les amours du bon vieux temps)*, 1752), et une *Histoire littéraire des troubadours* (1774). Malgré ses travaux, il ne nourrissait pas envers le Moyen Âge « une prévention aveugle », comme il le dit lui-même. Au contraire, il rappelle « que les siècles dans lesquels [la chevalerie] étoit la plus florissante, furent des siècles de débauche, de brigandage, de barbarie et d'horreur »<sup>99</sup>.

---

the clergy were supreme ». Mais sa signification est parfois restreinte aux premiers siècles de notre actuel Moyen Âge jusqu'à l'an mille, ce qui est à rapprocher du sens que revêtait « moyen âge » accolé à « auteurs » dans les dictionnaires français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles cités *supra*. Ce changement dans l'étendue chronologique désignée par « dark Age(s) », lorsqu'il est argumenté, semble bien résulter de la volonté, assez précoce, de ne l'appliquer qu'à une période jugée véritablement obscure. La onzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* en 1911 a ainsi réduit le « dark age » du V<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle tout en précisant : « the dark age was a reality » (cité par T. E. Mommsen, art. cit., p. 226) et on lit encore en 1952 dans les *Ancients Monuments of Scotland* (t. 6) : « The Dark ages, [...] approximately fifth-eleventh centuries AD. ». Ce n'est que dans sa quatorzième édition que l'*Encyclopaedia Britannica* récusera l'utilisation académique du terme pour désigner le Moyen Âge.

<sup>96</sup> Pour une étude des différentes opinions sur le Moyen Âge chez les auteurs français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, voir B. B. Keller, *The Middle Ages Reconsidered. Attitudes in France from the Eighteenth Century through the Romantic Movement*, New York, Peter Lang (*Studies in the Humanities* 11), 1994.

<sup>97</sup> D. Diderot et J. D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 1765, VIII, « Histoire », p. 223a.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 223b.

<sup>99</sup> *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, éd. C. Nodier, Paris, Girard, 1826, I, p. 337 pour les deux citations. Cf L. Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment : The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968.

*Une « mer de poésie » peuplée de sorcières, gargouilles et salamandres*

Les choses changent en Europe avec le mouvement romantique et sa volonté de retour aux sources des cultures nationales, qui entraîne un regain d'intérêt pour le Moyen Âge. Initiée dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au Royaume-Uni et en Allemagne, c'est notamment dans les îles Britanniques que se développera en premier lieu l'influence de la période médiévale au delà de la littérature sur l'architecture, la peinture, mais aussi les arts décoratifs avec le *Gothic Revival*<sup>100</sup>. On peut citer par exemple le château d'Abbotsford<sup>101</sup> que Walter Scott se fera construire en Écosse entre 1812 et 1825. L'influence de l'auteur d'*Ivanhoé* dans le développement du goût pour le Moyen Âge est d'ailleurs soulignée par Châteaubriand dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* :

Burke retint la politique de l'Angleterre dans le passé, Walter Scott refoula les Anglais jusqu'au moyen âge; tout ce qu'on écrivit, fabriqua, bâtit, fut gothique : livres, meubles, maisons, églises, châteaux.<sup>102</sup>

En France, s'ajoutent aux influences venues d'Allemagne et de Grande-Bretagne où s'épanouit plus tôt le mouvement romantique les conséquences de la Révolution et de sa volonté de faire table rase du passé « féodal » du pays. Comme l'a noté Christian Amalvi<sup>103</sup>, le vandalisme de la période révolutionnaire a sans doute accentué une redécouverte de l'époque médiévale, semblable à celle de l'Antiquité par les Humanistes. Mais, si le Moyen Âge a stimulé dans toute l'Europe l'imagination créative des Romantiques dans une tentative de réappropriation esthétique, c'est avant tout à cause de la connotation péjorative qui est la sienne, de son association avec la barbarie, l'irrationalité, de sa classification comme une période de transition et de rupture. Le goût, les intérêts des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle se modifient, mais non la perception qu'ils ont de cette époque qui reste obscure, fruste et violente, un temps où le grotesque et le sublime se mêlent constamment. Si Jules Michelet parle du « miracle du Moyen Âge »<sup>104</sup>, la description qu'il en donne

<sup>100</sup> K. Clarck, *The Gothic Revival. A Study in the History of Taste*, Londres, 1928 ; P. Fontaney, *Le renouveau gothique en Angleterre : idéologie et architecture*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1989 ; J. Macauley, *The Gothic Revival, 1745-1845*, Glasgow et Londres, Blackie, 1975.

<sup>101</sup> C. Wainwright, *The Romantic Interior. The British Collector at home, 1750-1850*, New Haven, Yale University Press, 1989 ; *Gothic Revival : architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne* (exposition, Paris, Musée d'Orsay, du 1<sup>er</sup> mars au 6 juin 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

<sup>102</sup> R. de Châteaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. J.-C. Berchet, Paris, Classiques Garnier, 1989, I, p. 620.

<sup>103</sup> C. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, La Boutique de l'histoire, 2001 (réédition mise à jour), p. 20.

<sup>104</sup> « Ainsi s'accomplit en mille ans ce long miracle du Moyen Âge, cette merveilleuse légende dont la trace s'efface chaque jour de la terre, et dont on douterait dans quelques siècles, si elle ne s'était fixée et comme cristallisée pour tous les âges dans les flèches, et les aiguilles, et les

est aussi et avant tout celle d'une époque arriérée et brutale comme on le voit notamment dans *La Sorcière*<sup>105</sup>. Ses contemporains partagent cette vision ; la réaction de George Sand à la lecture de ce dernier livre, dont elle fait part à son auteur dans une lettre à celui-ci, est sur ce point éclairante :

Monsieur, votre grand esprit sert franchement l'humanité, la cause de Dieu dans l'homme et celle de l'homme devant Dieu. Vous êtes la preuve qu'il a pardonné l'exécrable Moyen Âge, puisque la race humaine peut encore donner des hommes de cœur et de génie comme vous. Cette lecture de *la Sorcière* rend malade. »<sup>106</sup>

Si le Moyen Âge est une « mer de poésie »<sup>107</sup>, un lieu d'expérimentation esthétique, c'est son obscurité qui attire et séduit. Le roman « gothique » qui se développe en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>108</sup> utilise ainsi un cadre médiéval pour ses récits : au sens restreint du terme, car le personnage principal se trouve aux prises avec l'espace labyrinthique d'un château médiéval ou d'une vieille abbaye, mais aussi dans un sens plus large, ces bâtiments érigés lors des « Dark Ages » étant justement liés aux ténèbres et à l'inquiétant dont ils sont en quelque sorte l'expression architecturale. Maurice Lévy a montré le lien entre ces romans et la mode architecturale de l'époque (le *Gothic Revival* dont on a parlé plus haut), mais aussi avec la littérature médiévale dont la redécouverte oscille alors entre renouveau celtique (chants d'Ossian publiés par James Macpherson à partir de 1760) et romans médiévaux<sup>109</sup> : « *Le Château d'Otrante* n'est rien d'autre qu'un roman de chevalerie – Walpole d'abord le fit passer pour tel – ou plutôt un compromis entre un roman médiéval et un roman moderne »<sup>110</sup>. Mais le propre du roman gothique est

---

roses, et les arceaux sans nombre des cathédrales de Cologne et de Strasbourg, dans les cinq mille statues de marbre qui couronnent celle de Milan. » (J. Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, Paris, Hachette, 1831, p. 422-423).

<sup>105</sup> La vision qu'a J. Michelet du Moyen Âge évolue, mais elle a toujours été en partie négative (J. Le Goff, « Les Moyen Âge de Michelet », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 19-45 ; voir aussi B. Keller, *op. cit.*, p. 151-156). En 1763 dans *La Sorcière*, la société médiévale, féodale et cléricale, est pour lui fortement corrompue, et a poussé après 1300 le peuple à se tourner vers le diable, d'où le développement du sabbat et des sorcières. En hommage aux sorcières brûlées, il s'écrie d'ailleurs : « Vous riez aujourd'hui. Pendant mille ans on n'a pas ri. On a amèrement pleuré. Et aujourd'hui encore on ne peut écrire ces blasphèmes sans que le cœur ne soit gonflé, que le papier ne grince, et la plume, d'indignation ! » (J. Michelet, *La Sorcière*, Paris, Dentu, 1863, p. 88, cité par C. Amalvi, *op. cit.*, p. 29).

<sup>106</sup> G. Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 1983, XVII, p. 312.

<sup>107</sup> V. Hugo, *Les Orientales*, Paris, Charpentier, p. 4.

<sup>108</sup> *The Castle of Otranto*, le premier roman du genre, fut publié en 1764 par Horace Walpole.

<sup>109</sup> Ces textes sont cependant le plus souvent connus à travers des œuvres plus tardives qui en sont inspirées comme *The Faerie Queen* de Edmund Spenser (1590) ou certaines œuvres de William Shakespeare ; cf. M. Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, (*Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité*), 1995 pour l'édition de poche, « Présences Médiévales », p. 7-76 et plus particulièrement p. 47-68.

<sup>110</sup> M. Lévy, *op. cit.*, p. 76.

d'utiliser cette « présence médiévale »<sup>111</sup> et toute l'obscurité et la barbarie qu'elle sous-tend alors pour créer l'horreur chez le lecteur. La sauvage étrangeté du Moyen Âge permet de nourrir l'imaginaire des auteurs gothiques et de leurs lecteurs, en accueillant des récits inimaginables dans l'époque « civilisée » qui est la leur, comme le rappelle l'un des personnages de *Northanger Abbey* face aux soupçons de l'héroïne, trop imprégnée de la lecture des romans d'Ann Radcliffe :

If I understand you rightly, you had formed a surmise of such horror as I have hardly words to... [...] Remember the country and the age in which we live. [...] Does our education prepare us for such atrocities ?<sup>112</sup>

L'époque médiévale suscite donc l'engouement sans pour autant que la perception qu'on en avait ne se transforme. Le lexique reflète cette mode médiévale qui commence à la fin du XVIII<sup>e</sup> et continue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. En français, « moyen âge » entre dans le langage courant, comme en témoignent les dictionnaires qui le classent dès lors dans un article indépendant, mais connaît aussi toute une série de dérivés : « moyennagé » (avant 1841), « moyenâgiste » (« personne qui admire ou étudie le Moyen Âge »<sup>113</sup>, comme dans la « secte littéraire des moyenâgistes » de Balzac<sup>114</sup>), ou encore « moyenâgeux » (1865)<sup>115</sup>. La même fécondité se retrouve en anglais. Si « middle age » n'a pour dérivé que le substantif « middleageism » (1840) peu utilisé, le latin *medium aevum* est plus fécond : on trouve « medieval » (nom et adjectif) dès 1827<sup>116</sup> (le français « médiéval » n'est daté que de 1874, et l'italien « medievale » de 1868), « medievalism » (1849), le verbe « medievalize » (1854) et l'adverbe « medievally » (1869).

Pour se limiter à l'exemple français, on voit que les usages lexicaux comme la culture populaire véhiculent de l'époque médiévale une image plus accessible que la vision tourmentée des Romantiques : la barbarie, irréductible encore, du Moyen Âge côtoie ses réalisations artistiques et son pittoresque. « Moyen âge » est alors souvent utilisé comme adjectif pour qualifier ce qui répond à tous les traits

<sup>111</sup> M. Lévy, *ibid.*

<sup>112</sup> J. Austen, *Northanger Abbey*, London, Penguin Books, 1994, p. 182. Ce roman a été publié pour la première fois en 1818.

<sup>113</sup> *Trésor de la Langue Française*, « Moyenâgeux », t. 11, p. 1189.

<sup>114</sup> H. de Balzac, *Le Martyr calviniste*, 1841, p. 87, cité par le *Trésor de la Langue Française*, *ibid.*

<sup>115</sup> Voir K. Baldinger, art. cit., p. 19 pour plus de détails. Les dates des premières attestations sont celles du *Grand Robert de la langue française* (version électronique, 2008). « Moyenâgeux » au départ n'est pas péjoratif. *Le nouveau Larousse Illustré* (t. 6, « moyenâgeux ») en donne la définition suivante : « qui est enthousiaste du Moyen Âge » et cite Edmond de Goncourt affirmant « Nous étions simplement moyenâgeux ».

<sup>116</sup> Les dates des premières attestations sont celles de l'*Oxford English Dictionary*, version électronique, juin 2008. L'adjectif « medieval » signifie « relatif au Moyen Âge, ou imitant ce qui est médiéval ». L'*Oxford English Dictionary* ne lui donne un sens péjoratif (« cruel, barbare ») qu'à partir de 1883, connotation qui donne lieu à des créations lexicales aujourd'hui, comme par exemple l'américain « to get medieval » (1994) : « avoir recours à la violence ou à une extrême méchanceté, devenir agressif ».

stéréotypés représentatifs de cette époque à la mode : c'est le buveur de bière, semblable à un « Cardinal Moyen-Âge son poignard dans sa manche » chez Balzac<sup>117</sup>, les « têtes moyenâgeuses » (c'est-à-dire « un crâne rasé à la façon d'un teigneux ») d'Edmond de Goncourt<sup>118</sup>, ou bien du côté artistique l'« art moyen âge » de Musset<sup>119</sup>. Le « roman moyen-Âge » n'est ainsi qu'« ogives, tourelles colonnettes, verrières colorées, cathédrales et châteaux forts »<sup>120</sup> tandis que les principaux traits de l'architecture de style troubadour se lisent chez Louis Reybaud :

Il devait m'exécuter une habitation dans le goût du Moyen Âge avec fenêtres à ogives, décoration extérieure à dentelles, clochetons, sculptures gothiques, goules, salamandres et gargouilles... La maison moyen âge fut commandée<sup>121</sup>.

À côté de ce pittoresque médiéval quelque peu étriqué et sur lequel ironisera plus tard le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* (« Pourtant, après avoir réfléchi, elle répondit que c'était "moyenâgeux". Elle entendait par là qu'il y avait des boiseries. »<sup>122</sup>) reste cependant toujours présente l'image irréductible d'un noir Moyen Âge, qui apparaît chez Stendhal :

Une autre marque que ces mœurs [italiennes] étaient fort avancées sur la route de la véritable civilisation, c'est qu'à peine sortis des horreurs du Moyen Âge, et de la féodalité où la force était tout, nous voyons le sexe le plus faible moins tyrannisé qu'il ne l'est légalement aujourd'hui.<sup>123</sup>

On rappellera également que le Moyen Âge reste, tout particulièrement à la fin du siècle, une époque dont la charge idéologique, quelle qu'elle soit, est très forte. C'est le lieu d'affrontements polémiques où s'investissent les tensions politiques et religieuses, comme le rappellent les paroles de Durtal dans *Là-bas* :

À n'en pas douter, ce fut une singulière époque que ce Moyen Âge [...]. Pour les uns, il est entièrement blanc, et pour les autres, absolument noir ; aucune nuance intermédiaire, époque d'ignorance et de ténèbres, rabâchent les normaliens et les athées ; époque douloureuse et exquise, attestent les savants religieux et les artistes.<sup>124</sup>

<sup>117</sup> H. de Balzac, *La Maison Nucingen*, 1838, p. 624, cité par le *Trésor de la langue française*, « Moyen âge », t. 11, p. 1189.

<sup>118</sup> E. de Goncourt, *Les frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, II (cité par le *Grand Robert de la langue française*, version électronique, 2008).

<sup>119</sup> A. de Musset, *Lettres Dupuis Cotonet*, p. 664 (cité par le *Trésor de la langue française*, « Moyen âge »).

<sup>120</sup> T. Gautier, *Préface à Mlle de Maupin*, éd. G. Matoré, Genève, Droz, 1946 (*Textes Littéraires Français*), p. 18.

<sup>121</sup> Jérôme Paturot, II, 7 (cité par le *Littre*, « moyen »).

<sup>122</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1914, p. 244.

<sup>123</sup> Stendhal, *Amour*, 1822, p. 179 (cité par le *Trésor de la langue française*, 11 « moyen âge », p. 1189).

<sup>124</sup> J.-K. Huysmans, *Là-bas*, éd. P. Cogny, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 128.

« *Fantasy* » et « *Faërie* » : l'importance de l'héritage britannique

Il est important ici, dans le cadre d'une étude sur la *fantasy* dont on a souvent souligné le lien historique avec les îles Britanniques<sup>125</sup>, de rappeler les différences dans le développement d'une littérature (et d'un imaginaire) fantastique, au sens large du terme, entre la Grande-Bretagne et la France. La rupture qui s'est faite en France entre le fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle, chez Prosper Mérimée, Théophile Gautier ou Guy de Maupassant par exemple, et la *fantasy* et que recouvrent les distinctions terminologiques établies par Tzvetan Todorov entre fantastique et merveilleux n'a pas eu lieu en Angleterre.

En France, en dehors de la veine fantastique limitée dans le temps, le merveilleux a été relégué à la littérature pour enfants. Celle-ci mélange d'ailleurs contes de fée et romans de chevalerie, derniers avatars d'œuvres médiévales diffusées et allégées tout au long de l'époque moderne par des collections populaires comme la *Bibliothèque Bleue*. Michel Leiris, lorsqu'il détaille ses lectures d'enfant du début du XX<sup>e</sup> siècle, cite ainsi les romans de la Table Ronde :

Parmi les récits légendaires que j'ai le mieux aimé étant enfant et qui n'ont jamais cessé de m'émerveiller, figurent les Romans de la Table Ronde, que je n'ai pas lus dès l'abord dans les éditions destinées aux adultes, mais dans de petites brochures illustrées à l'usage de la jeunesse, condensations extrêmes peut-être plus frappantes d'avoir été expurgées, parce que tous les détails accessoires en sont rejetés et qu'il ne reste plus que l'essence même du mythe.<sup>126</sup>

Le merveilleux ne trouve que peu sa place en dehors de cette production enfantine. Parallèlement, les œuvres médiévales, ressenties comme imprégnées de merveilleux, sont également associées à cette notion, comme on le voit chez Céline : « Nous vivions un grand roman de geste, dans la peau de personnages fantastiques [...] »<sup>127</sup>.

Le Royaume-Uni, au contraire, a produit de façon continue des textes qu'on appellera, en suivant l'anglais, « fantastiques »<sup>128</sup>. À la différence des romans gothiques, leur traitement du surnaturel ne vise pas à créer un sentiment d'horreur, mais ils puisent, comme le faisaient déjà les Romantiques, au folklore celtique propre aux îles Britanniques que sont les « pixies » et autres fées. Cette présence féérique ne se limite pas aux œuvres de la littérature enfantine, très productive de son côté, mais se traduit aussi par la collecte dans une perspective anthropologique de contes, ce qu'illustrent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les *Fairy Books* de l'écossais Andrew Lang. L'utilisation de ce folklore se mêle à une volonté de réinvestissement des thèmes et parfois du style des romans médiévaux tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle dans le sillage du

<sup>125</sup> Par exemple A. Besson, *op. cit.*, p. 46 : « L'histoire de la *fantasy* [...] en fait un genre longtemps et profondément lié à la Grande Bretagne, s'acclimatant ensuite avec un grand succès sur les terres nord américaines pour ne revenir que récemment en Europe toucher les pays non anglophones ».

<sup>126</sup> *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard 1973 (pour la collection poche), p. 136.

<sup>127</sup> *Voyage au bout de la nuit*, Bruxelles, Denoële et Steele, Froissart, 1932, p. 94.

<sup>128</sup> C'est-à-dire lié à l'imaginaire.

*Gothic Revival* et des œuvres de Walter Scott avec John Keats (par exemple *La Belle Dame sans Merci*, 1819) et Alfred Tennyson (entre autres, les *Idylls of the King*, basées sur la matière arthurienne, publiées entre 1856 et 1885)<sup>129</sup>. On considère aujourd'hui que les premiers romans à mettre en scène des mondes imaginaires dont le surnaturel est l'un des traits constitutifs sont ceux de William Morris, dont l'intérêt pour l'époque médiévale est bien connu. À la suite de Dante Gabriel Rossetti, l'un des fondateurs de la confrérie des préraphaélites en 1848, qui a notamment illustré une édition des poèmes d'Alfred Tennyson en 1857, William Morris s'inspirera d'abord dans le domaine des arts visuels des tapisseries et des manuscrits médiévaux (ses réalisations prennent place dans l'*Arts and Crafts Movement*), avant, à la fin de sa vie<sup>130</sup>, de composer des romans où folklore britannique, mythologie nordique et réminiscences médiévales se mêlent (*The Wood Beyond the World*, 1894, *The Well at the World's End*, 1896).

Le monde anglophone a donc une tradition merveilleuse bien établie, et souvent liée au Moyen Âge. Il s'y révèle un cadre propice à la cohabitation des fées et des chevaliers, mais surtout, sa charge mythique a été nettement accentuée par les préraphaélites et leurs successeurs<sup>131</sup>. Il apparaît alors non seulement comme le lieu privilégié de l'expression du surnaturel, mais aussi comme son origine, selon le besoin, comme l'a souligné Francis Dubost, de « rattacher le fantastique à un Autrefois, réel ou mythique, mais en tout état de cause, fondateur du répertoire »<sup>132</sup>.

Le cadre médiéval de la *fantasy*, fortement (ré-)établi par J. R. R. Tolkien, combine donc les influences folkloriques britanniques et l'image d'un Moyen Âge dont les lignes de force ont été élaborées par le XIX<sup>e</sup> siècle. Celles-ci, héritières des

<sup>129</sup> N. Le Lan, « Ombre et lumière : Angleterre victorienne, un réveil rayonnant », *Arthur au miroir du temps. La légende dans l'histoire et ses réécritures contemporaines*, dir. A. Besson, Dinan, Terre de Brume (*Essais*), p. 55-79.

<sup>130</sup> Le premier, *A Tale of the House of the Wolfings and All the Kindreds of the Mark*, est publié en 1889. L'usage du surnaturel y est minime en dehors des références aux dieux nordiques des personnages. C'est surtout à partir de *The Story of the Glittering Plain*, publié en 1891, que W. Morris développe l'utilisation du surnaturel.

<sup>131</sup> À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, la mouvance symboliste a également investi la portée mythique de l'univers médiéval.

<sup>132</sup> F. Dubost, *op. cit.*, p. 111. Cela est particulièrement évident chez les auteurs de littérature fantastique du début du XX<sup>e</sup> siècle qui ont également mené une réflexion théorique sur leur écriture, comme H. P. Lovecraft (1890-1937) que cite F. Dubost (*ibid.*) et qui écrit : « Le Moyen Âge, baigné dans des ténèbres fantastiques, donna une impulsion énorme à cette expression (celle des rituels magiques, de l'évocation des démons et des fantômes) particulièrement développée dans l'ancienne Égypte et chez les nations sémites ; l'Est et l'Ouest s'efforçaient tous deux de préserver et d'enrichir ce noir héritage, fait à la fois d'un folklore imprécis et de magie, de rites, de cabalisme, soumis à des règles, et qui était arrivé jusqu'à eux. Sorciers, loups-garous, vampires et goules étaient transmis, lourds de menaces, par les bouches des troubadours (*sic*) et des vieilles femmes, [*Lovecraft a écrit : on the lips of bard and grandam*] et ils n'eurent pas besoin de grands encouragements pour franchir la limite qui sépare la chanson ou l'histoire chantée et la composition littéraire. » (*Supernatural Horror in Literature*, p. 146 ; la traduction est empruntée à *Épouvante et surnaturel en littérature*, Lovecraft, trad. J. Bergier et F. Truchaud, Paris, C. Bourgois, 1969)

« gothic novels » et en France du style troubadour des romans feuilletons, brossent un Moyen Âge toujours noir, mais quelque peu délavé, qui, à côté des ténèbres affadies par les publications de masse<sup>133</sup>, est illuminé par la merveille.

*Lumières technologiques ténébreuses et obscurité rassurante de la magie*

Ce cadre (ou tout au moins la réitération de celui-ci dans le sillage des œuvres pionnières) est donc loin, dans la majorité des cas, d'une connaissance érudite de la période ou de sa littérature. Le choix qui en a été fait et qui continue à en être fait n'est pas un hasard : l'obscurité, longtemps mise en avant, de la période médiévale est particulièrement propice à l'accueil de ce qui se définit comme une littérature de l'imaginaire. L'ampleur de la période et son manque d'unité, conséquence des prises de position idéologiques des humanistes, ainsi que le peu de connaissances qu'en possède l'individu moyen<sup>134</sup>, en font un véritable « à part » historique. L'appréhension peu documentée de cette période comme son statut, depuis très longtemps, d'époque historique fantasmée, permettent de lever tout scrupule et justifient les inventions les plus variées, y compris le merveilleux et le surnaturel, impossibles et contraires à la réalité (quel que soit le référent historique de cette dernière). Situé résolument dans le passé, mais également proche de nous (Umberto Eco a bien montré que les racines de l'homme moderne sont à rechercher dans l'époque médiévale et non dans l'Antiquité<sup>135</sup>) sans pour autant nous être contigu, le Moyen Âge forme un cadre existant qui peut être facilement investi. Il devient alors un champ d'expérimentation, de réflexion, ou simplement, dans certains cas, un cadre très souple prêt à l'emploi. Leur but étant avant tout de distraire et non de mener une recherche historique, les auteurs de *fantasy* y projettent un monde impossible sans peur des anachronismes. Le Moyen Âge qui est pour nous, comme le rappelle Michèle Gally « pour des raisons culturelles et littéraires aussi bien qu'historiques l'Autre, le Différent, l'Étrange »<sup>136</sup>, permet ainsi de créer des mondes imaginaires qui ne sont plus situés dans un ailleurs géographique inconnu (comme les mondes des *Voyages de Gulliver* ou les multiples planètes de la science-fiction) mais dans un Autre chronologique, suffisamment indéterminé par la méconnaissance générale, réelle ou supposée, pour pouvoir abriter une construction imaginaire. Le surnaturel, dont le lien avec la *fantasy* est constitutif du genre, est également une composante essentielle du Moyen Âge, que ce soit réellement dans sa

<sup>133</sup> Voir E. Emery et L. Morowitz, *Consuming the Past. The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 1988 sur la mode médiévale française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et pour le cinéma F. Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge* 70).

<sup>134</sup> Dans le cadre de la *fantasy* paralittéraire contemporaine, dont une grande partie de la production est le fait d'auteurs américains pour lesquels l'époque médiévale ne fait pas partie de leur héritage « direct », et pour qui s'ajoute donc à l'éloignement chronologique un éloignement géographique, le caractère exotique du Moyen Âge est sans doute à prendre d'autant plus en considération.

<sup>135</sup> *Dreaming...*, p. 64-65.

<sup>136</sup> Michèle Gally, art. cit., p. 3.

production littéraire, ou historiographiquement dans la représentation que nous en avons avec son cortège de sorcières, d'alchimistes et d'autres superstitions.

L'utilisation d'un cadre médiéval est un héritage direct du concept dévalorisé d'un Moyen Âge ténébreux et réfractaire à la Science et à la Raison. Considéré comme le haut lieu de l'obscurantisme et de la tyrannie du sacré, on peut y voir s'ébattre fées, dragons et mystiques ; période transitoire, vide et mal connue, elle peut facilement être réinvestie. Cependant, ce qui a totalement changé, c'est que tous ces traits sont désormais connotés positivement. Comme l'a noté Umberto Eco à propos du roman gothique anglais, « réaction fictionnelle à l'épouvantable vision des rangées de métier à tisser et de filoirs mécaniques »<sup>137</sup>, cette prédilection pour le fantastique au sens large du terme est à replacer dans le contexte de notre société de consommation, ère de l'ultra-réalisme et de l'appréhension scientifique du monde, et héritière de la troisième révolution industrielle. Tout comme la littérature populaire avait évolué en réaction au positivisme de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la paralittérature de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle se constitue face aux développements technologiques<sup>138</sup> et la rationalisation à l'extrême et contre eux. La *fantasy* est ainsi le revers de la pièce science-fiction où tout ce qui est impossible dans le monde d'aujourd'hui est expliqué par un développement scientifique et technologique bien plus avancé. Le merveilleux, à l'inverse, est dans la *fantasy* l'une des lois irréductibles du monde imaginé.

Cette révolution copernicienne qu'a subi notre perception de l'époque médiévale et qui cristallise notre intérêt sur ce qui la noircissait autrefois est bien sûr tributaire des recherches scientifiques et érudites qui ont été menées depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La connaissance plus précise de l'ensemble de la période a lentement irrigué notre vision générale du Moyen Âge et le discours qui en est fait dans les médias. Luttant contre l'image antérieure d'une époque obscure et barbare, l'entreprise de réhabilitation a abouti dans certains cas à un Moyen Âge idyllique « vêtu de probité candide et de hennin blanc »<sup>139</sup> à l'exact opposé de l'image cauchemardesque qu'avaient pu en donner les imitateurs de Victor Hugo. Eric Hicks montre aussi l'émergence parmi d'autres d'un Moyen Âge écologique, respectueux de la Nature avant les abus modernes<sup>140</sup> : l'époque médiévale est devenue le lieu de projection de valeurs dont la connotation positive est le résultat d'un consensus récent. Bien sûr, parallèlement à ces dérives réformatrices et dans la droite lignée de l'image qu'en avaient les siècles précédents, la période médiévale renvoie encore à la représentation d'une société dogmatique, intolérante et violente, mais, comme l'a

<sup>137</sup> *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993 (*Le livre de poche, Biblio essais*), p. 92.

<sup>138</sup> Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les cadres autres que « médiévaux » investis ou inventés par des auteurs de *fantasy* se situent très majoritairement dans des époques pré-technologiques, c'est-à-dire antérieures aux découvertes de la première révolution industrielle, notamment le moteur à vapeur.

<sup>139</sup> L'expression est de C. Amalvi, *Dict.*, « Moyen Âge », p. 795. Il donne comme exemple les romans de Jeanne Bourrin.

<sup>140</sup> E. Hicks, « Penser le Moyen Âge ou du bon usage d'une terminologie abusive », *Études de Lettres*, 1981, 1, p. 3-10.

remarqué Christian Amalvi<sup>141</sup>, c'est le plus souvent à l'extérieur de ce que nous considérons comme notre civilisation occidentale que nous visualisons ce « nouveau Moyen âge »<sup>142</sup>. Si ce versant ténébreux, toujours présent, nous permet d'y projeter, comme en repoussoir, des horreurs qu'il serait bien plus difficile d'imaginer dans une époque plus proche de nous<sup>143</sup>, ce sont les manifestations de cette obscurité (présence du surnaturel et croyances magiques) qui expliquent une partie de l'engouement actuel pour la période, et sa présence dans la *fantasy*. Et c'est en quoi il y a véritablement mirage des sources dans le processus créatif des auteurs de *fantasy* : la recherche documentaire rendue possible par le développement des sciences historiques sera souvent inconsciemment filtrée par la vision en clair-obscur du Moyen Âge héritée des siècles précédents, et la réception sera à son tour troublée par les (mé-)connaissances du lecteur.

Ce qui a mis le Moyen Âge à l'index est aujourd'hui ce pour quoi il est valorisé : l'omniprésence du sacré, son obscurité, propice à la magie et aux interventions des puissances démoniaques, a donné naissance à un Moyen Âge rempli de merveilles et de *senefiances*, tandis que son moindre développement technologique lui autoriserait un rapport harmonieux à la Nature, loin des égarements et des excès modernes, dans une époque baignée d'un écologisme avant l'heure. Fort de cette connotation positive, il est devenu un « à part » historique qui s'est transformé en lieu de pure fiction où peut s'élaborer, dans un cadre assez souple, n'importe quel monde. La *fantasy* peut l'utiliser comme un ensemble stéréotypé prêt à l'emploi, mais elle peut aussi le retravailler et le réinvestir, et informer ainsi son « capharnaüm d'armures, de hennins et de gorges d'une blancheur lunaire »<sup>144</sup> pour en faire un « espace de dépaysement culturel quasiment infini ouvert sur le grand large de l'imaginaire »<sup>145</sup>.

Anne Rochebouet et Anne Salamon  
Université Paris IV-Sorbonne

---

<sup>141</sup> C. Amalvi, *Le goût...*, p. 13.

<sup>142</sup> A. Minc, *Le nouveau Moyen âge*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>143</sup> Michèle Gally le formule ainsi : « si le médiéval a à voir avec le souvenir d'enfance, il a en même temps partie liée avec les fantasmes de destruction, de domination de l'homme par des forces incontrôlées, ce que notre civilisation refoule à ses marges et que le moyenâgeux a en charge de représenter grâce à cet éloignement qui lui est consubstantiel et maintient le pire éloigné de nous » (art. cit., p. 6).

<sup>144</sup> M. Leiris, *op. cit.*, p. 137.

<sup>145</sup> C. Amalvi, *Le goût...*, p. 56.