

FLORIAN BESSON, VIVIANE GRIVEAU-GENEST
ET JULIE PILORGET (DIR.)

CRÉER

Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge



CRÉER



*Cultures et civilisations
médiévales*

collection dirigée par
Jacques Verger & Dominique Boutet

Fondée en 2001, Questes est une association interuniversitaire qui rassemble des jeunes chercheurs et chercheuses médiévistes, de toutes les disciplines : histoire, littérature, histoire de l'art, philologie, archéologie, philosophie... En croisant les approches, elle entend promouvoir une vision transversale de la période médiévale, à la pointe de l'actualité de la recherche.

Elle organise deux à quatre séminaires thématiques par an –
et en publie les contributions dans la revue *Questes*
(<https://journals.openedition.org/questes/>) –,
et une journée d'étude tous les deux ans.

Dernières parutions de la série Questes

Ambedeus. *Une forme de la relation à l'autre au Moyen Âge*
Cécile Becchia, Marion Chaigne-Legouy & Laëtitia Tabard (dir.)

Intus et foris. *Une catégorie de la pensée médiévale ?*
Manuel Guay, Marie-Pascale Halary & Patrick Moran (dir.)

Rêves de pierre et de bois
Imaginer la construction au Moyen Âge
Clotilde Dauphant & Vanessa Obry (dir.)

Laver, monder, blanchir
Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval
Sophie Albert (dir.)

La Mort écrite
Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge
Estelle Doudet (dir.)

Florian Besson, Viviane Griveau-Genest et Julie Pilorget (dir.)

Créer

Créateurs, créations,
créatures au Moyen Âge

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
PARIS

Avec le concours de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général de la faculté
des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019

ISBN de la version papier : 979-10-231-0652-7

ISBN de la version numérique : 979-10-231-1172-9

ISBN des TAP numériques :

Prologue et Introduction : 979-10-231-1173-6

Chapitre de David Lemler : 979-10-231-1174-3

Chapitre de Florian Métral : 979-10-231-1175-0

Chapitre d'Anne-Lydie Dubois : 979-10-231-1176-7

Chapitre de Lucie Blanchard : 979-10-231-1177-4

Chapitre de Julie Marquer : 979-10-231-1178-1

Chapitre de Mélanie Lévêque-Fougère : 979-10-231-1179-8

Chapitre d'Anne Kucab : 979-10-231-1180-4

Chapitre de Sarah Delale : 979-10-231-1181-1

Chapitre d'Émilie Mineo : 979-10-231-1182-8

Chapitre de Vincent Deluz : 979-10-231-1183-5

Chapitre de Cândida Laner Rodrigues : 979-10-231-1184-2

Chapitre de Joanna Pavlevski-Malingre : 979-10-231-1185-9

Chapitre de Lucie Herbreteau : 979-10-231-1186-6

Chapitre d'Emanuele Arioli : 979-10-231-1187-3

Chapitre de Gwenaëlle Medici : 979-10-231-1188-0

Conclusion : 979-10-231-1189-7

Mise en page Gaëlle BACHY

d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

Adaptation numérique : Emmanuel Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

PROLOGUE

Réfléchir à la création au Moyen Âge nous invite, au premier regard, à inverser notre perspective. De manière globale, on récuse actuellement l'idée d'une création du monde, malgré un intérêt grandissant pour les thèses du créationnisme dans divers milieux, mais l'on s'accorde autour de la création artistique. Au Moyen Âge, au contraire, Dieu a créé le monde¹ et l'œuvre résulte d'un processus de type artisanal qui n'a rien d'une création : l'être humain peut toujours écrire des prologues ou des préfaces, inventer des machines ou peindre des fresques, il n'est pas créateur.

C'est bien évidemment blasphème que de parler au Moyen Âge de l'homme comme créateur. Un exemple tiré du roman néo-arthurien tardif en prose *Perceforest* nous le rappelle. Aroés est un enchanteur, marginal certes, mais humain : il est seigneur de la Roide Montaigne (qui deviendra l'Islande, c'est-à-dire l'Islande/Irlande), aux confins du monde, et par ses « enchantemens », il a ravi sa femme (héritière d'une nordique Isle Blanche) et subjugué son peuple, à qui il fait voir ses morts, tantôt dans un attrayant Paradis, tantôt dans un Enfer effrayant, au moyen d'un dispositif ingénieux, combinant magie et optique, avec le soutien de diables, qui finalement l'emporteront en Enfer². Se prétendant dieu, tuant sa femme pour épouser sa fille (dans un projet d'inceste qui se

1. Sur ce point, voir, dans ce volume, les chapitres de David Lemler, p. 47-56, et Florian Métral, p. 57-72.
2. *Perceforest. Troisième partie*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, t. II, 1991, p. 81-129. Sur ce personnage d'Aroés, voir Jane H. Taylor, « Aroés the Enchanter: an Episode of the *Roman de Perceforest* and its Sources », *Medium Ævum*, 47, 1978, p. 30-39 ; Claude Roussel, « Le Paradis des rois païens », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 215-237 ; Michelle Szkilnik, « Aroés l'illusionniste (*Perceforest. Troisième partie*) », *Romania*, t. 113, 451-452, 1992, p. 441-465 ; Denyse Delcourt, « Magie, fiction et phantasme dans le *Roman de Perceforest* : pour une poétique de l'illusion au Moyen Âge », *The Romanic Review*, 85/2, 1994, p. 167-178 ; Denyse Delcourt, « The Laboratory of Fiction: Magic and Image in the *Roman de Perceforest* », *Medievalia et Humanistica*, t. 21, 1994, p. 17-31 et Denyse Delcourt, « Ironie, magie, théâtre : le mauvais roi dans le *Roman de Perceforest* », *Le Moyen Français*, t. 54, 2004, p. 33-57 ; ainsi que Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions in the « Roman de Perceforest »: Cultural Identities and Hybridities*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007, en particulier p. 120 sq., ainsi que mes travaux : « *Perceforest* et ses déceptions baroques » dans Françoise Laurent et Francis Dubost (dir.), *Deceptio : mystifications, tromperies, illusion de l'Antiquité au xviii^e siècle*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry, 2000, p. 411-465, ainsi que *Perceforest et Zéphir: propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010, *passim* et p. 255-262 et *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans en prose (xiii^e-xiv^e siècles)*, Paris, PUPS, 2002, p. 184-192.

fait passer pour sacré et pourrait parodier le mariage mystique de la Vierge³), modelé à la fois à partir du fameux Vieux de la Montagne des Assassins et par le Chosroés d'*Eracle*⁴, il n'est pas impossible qu'Aroés doive son nom à Averroès, dont on connaît l'influence au Moyen Âge à travers l'averroïsme controversé depuis le XIII^e siècle (comme en témoigne la condamnation d'Étienne Tempier en 1277), mais relancé par l'université de Paris au XIV^e siècle : l'un des points d'achoppement de la condamnation porte sur l'idée que Dieu agit toujours selon une nécessité interne de son essence, qui contredit les dogmes de la Création, de la Providence et de la liberté humaine⁵. Car tel est bien le problème : Aroés se prend pour un/le créateur. Il sera défait par Gadifer, fils de la Reine Fée, qui a offert à son fils un anneau le protégeant des enchantements et lui évitant ainsi d'être dupe des illusions de l'enchanteur. Dans l'épisode de la Roide Montagne sont ainsi opposés Aroés, le païen qui se prend pour Dieu, et Gadifer, qui croit au Dieu Souverain, dont le culte a été introduit par Perceforest et qui annonce le christianisme⁶.

8

Ce preux chevalier, dans ses invectives à l'enchanteur, ne cesse d'invoquer la Création et le vrai Créateur (I. III, t. II) : « Dieu Souverain, qui crea tout a son vouloir », « le Createur du ciel » ; « sa treshumble creature » (p. 100) ; il rappelle à Aroés qu'il n'est qu'une « creature subgette et homme mortel » (p. 111) ; il reproche à l'enchanteur d'avoir

« mis en oubly [son] Createur Souverain », lui qui n'est « fors une povre creature faite et composee des quatre elemens par la sapience du Souverain Createur, [qu'il a] mescogneu par l'art du deable, dont mauvairement [il est] deceu », avant d'ajouter « Et dois sçavoir que quant le Dieu Souverain fist et crea ton corps, il le composa tant foible et de tant povre matiere pour toy tenir en sbjection que de la seulle pointure d'un ver corrompu incontinent tu peus morir » (p. 110).

De fait, « sage » dans sa jeunesse, Aroés a été corrompu par l'étude et l'orgueil, comme le raconte sa fille :

Des son enfance il a esté le plus sage enchanteur que l'en sceut en ces parties. Et tant y estudia et aprint qu'il s'en esleva en sy grant orgueil qu'il en mist en oubliance le Souverain Dieu et maintint plainement qu'il estoit lui mesmes Dieu et que, s'il n'eust esté le Dieu tout-puissant il n'eust peu faire ce qu'il faisoit (p. 88).

3. Voir Sylvia Huot, *Postcolonial Fictions*, op. cit., p. 121.

4. Sur ces modèles, voir Claude Roussel, « Le Paradis des rois païens », art. cit.

5. Voir Alain de Libera, *Averroès et l'averroïsme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.

6. Voir Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest. Origine. Composition. Caractères. Valeur et influence*, Genève/Lille, Droz/Giard, 1951.

Contraignant ses sujets à l'idolâtrie (« que vous le voeuillez aourer comme le Dieu Souverain », p. 89) et au polythéisme (il admet l'existence d'autres dieux et suppose, face aux pouvoirs de Gadifer, que lui aussi est un dieu⁷), Aroés résiste à la conversion au Dieu Souverain.

Cependant, dans le récit qui évoque les maléfices d'Aroés et dans la présentation qui est en faite par les divers personnages, y compris par Flamine, sa fille (comme le montre la périphrase citée ci-dessus, « faire ce qu'il faisoit »), ou par Aroés lui-même (à une exception près sur laquelle je reviendrai), jamais un terme de la famille de *créer* n'est employé : Aroés certes « deçoit », abuse les sens et la raison de ses sujets, il fait des mises en scène spectaculaires, mais, conformément à la doctrine augustinienne, il ne change que l'apparence des choses et ne crée pas. Cette absence du verbe *créer* dans les longs discours qu'Aroés tient à son peuple pour le convaincre de son pouvoir en dit long sur l'interdit qui plane sur la Création humaine : même un dévoyé comme Aroés n'ose pas franchir le pas.

Ce n'est qu'à la fin de l'épisode, au moment paroxystique de sa rencontre avec Gadifer, qu'Aroés commet le blasphème le plus absolu, quand, après que son adversaire lui a répondu qu'il n'était pas un dieu, il conclut : « Doncques estes vous creé de moy [...] et de moy vous vient le pouoir que vous avez, comme Souverain Dieu qui je suis » (p. 113). Le mot est prononcé : Aréos mourra, emporté en Enfer par les démons qu'il a convoqués.

Seul Dieu crée. Celui, parmi les humains, qui se prétend créateur n'est qu'un imposteur, victime de son savoir, de son avidité de pouvoir, et surtout de son amour de soi : Aroés se pense immortel (p. 98) et souhaite se « reproduire » avec sa fille. Car ce rival de Dieu en création est avant tout, non pas un « artiste », mais un savant, un « sage », poussé par l'orgueil (« telle science estoit convertie en mauvaises œuvres » p. 120). Plus que la *cupiditas sciendi*, c'est cependant l'avidité du pouvoir sur les hommes qui l'a poussé. Les qualités que sont la sagesse et la « subtivité » lui ont permis de progresser dans l'« art » des « enchantements » : il a accompli de faux miracles de guérison, qu'il célèbre dans des parodies de prêche. En cette fin de Moyen Âge où le Diable, l'hérésie, la magie, la sorcellerie occupent les esprits et les tribunaux, les modèles ne manquent pas à ce faux prophète et à ses « mauvaises decepcions » (p. 91). Il aurait pu, comme le regrette sa fille, mieux utiliser son savoir :

Elas! mon père, que vous est il advenu? Que avez-vous fait de la grant subtivité que le Dieu Souverain vous avoit donné? [...] Elas! enchantemens et

7. « Este vous dieu de aucun royaume comme moy? » Et Gadifer lui répond : « Je ne suis dieu non plus que toy, ainchois suis homme creé par le voloir du Souverain Dieu et n'ay quelque pouoir qui ne viengne de lui » (p. 112).

conjuremens, vous soiez maudis, quant en tel orgueil le feistes monter qu'il en a mescogneu son Createur, car se ne fust a vostre cause, encore eut il esté le plus sage homme du monde (p. 119).

Cette condamnation du savoir pourrait rejoindre la méfiance à l'égard de l'*engin*, des arts mécaniques qui imitent la nature par des machines, des automates, incarnée par exemple par Dédale ou Pygmalion⁸, à l'égard des fictions, littéraires ou non, mais Aroés ne « fabrique » pas d'imitation humaine à proprement parler : pire, plus scandaleusement, il « recrée » l'Enfer et le Paradis ainsi que les âmes qui s'y trouvent. De fait, la condamnation glisse de celle d'un *engin* particulièrement habile (qui combinerait savoir et savoir-faire) vers celle d'un *engin* et de ses « experymens » (p. 109) (qui provoquent des illusions d'optique et qui trompent les sens, la vue, l'odorat et l'ouïe en particulier), dans des mises en scène publiques grandioses : ce que propose Aroés, ce sont des mises en scène théâtrales et des discours qui sont à la fois des tirades et des prêches. À une époque où fleurissent les mystères, la représentation de l'Enfer et du Paradis par Aroés renvoie aux pratiques des fatistes⁹, ce qui tire notre savant

10

8. Sur Pygmalion, en particulier dans le *Roman de la Rose*, la bibliographie est pléthorique. Voir par exemple Daniel Poirion, « Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose » dans Raymond J. Cormier et Urban T. Holmes (dir.), *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, North Carolina University of North Carolina Press, 1970, p. 153-165 ; Roger Dragonetti, « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le Roman de la Rose », dans Georges Guntert, Marc-René Jung et Kurt Ringger (dir.), *Orbis medievalis : Mélanges Reto Radulf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 89-111 et Roger Dragonetti, « Le "Singe de Nature" dans le Roman de la Rose », *Travaux de linguistique et de littérature*, 16/1, 1978, p. 149-160 ; Reiner Leushuis, « Pygmalion's Folly and the Author's Craft in Jean de Meun's Roman de la Rose », *Neophilologus*, 90/4, 2006, p. 521-533 ; Jean Wirth, « La statue de Pygmalion dans le Roman de la Rose et l'esthétique de la représentation » dans Leïla El-Wakil et al. (dir.), *Liber veritatis. Mélanges Marcel Roethlisberger*, Milano, Silvana Editoriale, 2007, p. 21-29 et Jean Wirth, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Le Cerf, 2008, en particulier p. 7-17, 117-128. Pour une approche plus générale, voir Joseph Hillis Miller, *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 et Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008. Dédale a été nettement moins étudié, peut-être parce que pour nous, modernes, il représente plus l'ingénieur que le créateur artistique, objet de tous les soins des études poétiques. Voir cependant mes articles « Icare, Dédale, Phaéton et Hélie : l'invention des ailes volantes dans *L'Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, *Le Roman de Brut et Perceforest* » dans Fabienne Pomel (dir.), *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 322-245 et « Dédale et Icare du XII^e au XV^e siècle : artifice et arts mécaniques au Moyen Âge » dans Timothée Picard et Élisabeth Lavezzi (dir.), *L'Artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 273-284, ainsi que, dans une perspective plus générale, Michèle Dancourt, *Dédale et Icare : métamorphose d'un mythe*, Paris, Éditions du CNRS, 2002. On notera que saint Augustin prend Dédale comme modèle du poète auteur de fiction (« la fable du vol de Dédale ne peut être vraie que s'il est faux que Dédale ait volé » [*Soliloquium*, II, X, 18 : voir l'analyse de Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1984, p. 13].
9. Voir mon article « *Perceforest* ou quand les diables font du théâtre dans un roman » dans Marie Bouhaïk-Gironès, Denis Hüe et Jelle Koopmans (dir.), *Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 351-368.

(qui manipule à la fois des herbes et des dispositifs optiques et qui est à la fois opticien et chimiste pour parler le langage des sciences modernes) du côté de l'artiste.

Aroés, qui prend la pose en majesté sur son trône (p. 92) devant son public, n'est cependant pas un si mauvais imitateur de Dieu que cela. Sa mise en scène, sur le sommet d'une tour, elle-même dans la Roide Montaigne, à l'altitude qui convient à Dieu ; il œuvre dans un espace marqué par une circularité parfaite et divine : le palais, dans une « tour » (dont la rotondité peut être suggérée par les pratiques architecturales contemporaines aussi bien que par l'homonymie), est « tout ront », un « cercle de fer » en fait le tour, qui supporte les ampoules de verre responsables des illusions (p. 108) ; tout est lumière, musique célestes. Si Aroés est si bon imitateur, c'est qu'il sait que la Création est *ex nihilo* et que la matière, dont lui-même est fait et qu'il manipule, le dénonce comme imposteur : il s'entoure donc de musique et de lumières, moins pesamment matérielles que la terre. Dieu crée en effet à partir de rien, comme cela est explicité, plus encore que dans la Genèse, dans les Maccabées (II Mac., VII, 28 : « Je t'en conjure, mon enfant, regarde le ciel et la terre et vois tout ce qui est en eux, et sache que Dieu les a faits de rien et que la race des hommes est faite de la même manière »), et comme cela est défendu par saint Augustin, dans *La Genèse contre les manichéens* : Dieu ne serait pas tout-puissant s'il devait utiliser une matière qu'il n'aurait pas produite¹⁰. Mais Aroés se trompe : Dieu *ex nihilo* a créé la matière ; l'enchanteur, à partir de la matière (des herbes, de l'eau, des fioles, un cercle de fer, etc.), cherche à créer l'immatériel, des âmes. Sa création, *ad nihil*, inverse le processus créateur, tout comme il est un antéchrist (il n'est pas crucifié, mais peut *crucifier*, p. 106). Aroés est un être de chair, voué à la corruption et non à l'éternité, comme le lui a rappelé Gadifer, et il ne peut que travailler à partir de la matière, et non du *nihil*. C'est même ce qui le perd, car c'est *l'engin*, la machine qui sert à hisser les matières premières (les « herbes », les « pouldres » et « aucunes merveilleuses choses » p. 83) dont Aroés a besoin pour faire ses enchantements, qui apporte Gadifer dans l'île par ailleurs impénétrable. Grâce à ces ingrédients et à un dispositif, Aroés se met en scène comme créateur, et ce qu'il « crée », lumineux, musical, tend vers l'immatériel : ses victimes ne voient ni les fioles ni le cercle de fer. Lors de l'apparition du Paradis, elles ne perçoivent que des lumières, des transparences, des éclats, et entendent des sons mélodieux. Quelques notations parmi bien d'autres : « tant

10. Voir Paul Clavier, *Ex nihilo*, vol. 1, *L'introduction en philosophie du concept de création*, Paris, Hermann, 2011, p. 185, cité dans Joseph de Finance, « Remarques sur l'emploi des mots "créer" et "création" », *Les Études philosophiques*, 12/3, 1957, p. 69-72. Voir également Alexandra Roux, « De la création divine à la création humaine : approches théomorphiques de l'art », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 140/1, 2015, p. 57-77.

grant clarté que merveilles », « fin or resplendissant », « oïrent [...] toute matiere de instruments que c'estoit grant deduit a oïr », « resplendissans en clarté qu'ilz sambloient de in cristal », « si grant lumiere » ; tous pensent en voyant Aroés « qu'il n'estoit de œuvre terrienne » (p. 93). De l'Enfer on perçoit une « fumeë [...] puante de souffre » (p. 97)¹¹.

Créateur à rebours, *ad nihil* et non *ex nihilo*, Aroés est non un Dieu, mais une créature, comme le lui rappelle Gadifer :

Dont te vient telle outrecuidance et tel orgueil que tu en as mis en oubly ton Createur Souverain et en après la povreté de toy mesmes, qui ne es fors une povre creature faite et composee des quatre elemens par la sapience du Souverain Createur [...] ? Et dois sçavoir que quant le Dieu Souverain fist et crea ton corps, il le composit tant foible et de tant povre matiere pour toy tenir en subgection que de la seulle pointure d'un ver corrompu incontinent tu peus morir (p. 110).

12 Finalement, l'enchanteur sera emporté par des diables en Enfer : « et sambloit que tout le monde sy deust finer » (p. 116). Dans une scène de fin du monde, l'île, déjà rongée par la mer (ce qui explique son caractère abrupt « minee de la mer », p. 81) est engloutie, « fondue en enffer » (p. 119). À l'opposé de la création rêvée, Aroés provoque une fin du monde qui dissout la matière dans l'eau. Dieu cependant « ne vouloit point tout destruire » : une île toute plate, et déserte, apparaît, qui deviendra l'Irlande. La toute-puissance divine se trouve *in fine* réaffirmée.

Le destin d'Aroés et de son île illustre la difficulté à trouver un antonyme à *créer*. L'enchanteur, qui inverse, diaboliquement et perversément, le geste créateur de Dieu, disparaît, avec la Roide Montagne, dans la mer. Le mouvement inverse de la création *ex nihilo* serait un mouvement *ad nihil*, qui est ici métaphoriquement rendu par l'engloutissement dans l'eau, mais pour lequel il ne semble pas exister de verbe courant : « détruire », « planer » qu'utilise le texte disent certes le geste, mais en oblitèrent la radicalité. Ce sont les verbes *annihiler* et *annuler* qui conviendraient peut-être le mieux : ils sont issus tous deux du langage juridique entre la fin du XIII^e et le début du siècle suivant et sont attestés, si l'on en croit le DMF¹², en particulier chez Nicole Oresme et Jean Michel, comme antonymes de

11. On notera que la spiritualisation, la dématérialisation du Paradis est plus poussée et plus simple que celle de l'Enfer, au fond duquel on peut voir des corps torturés, rôtis, bouillis, pendus (p. 99). L'Enfer cependant n'est montré que pour décider le peuple à la « conversion » : par la suite, c'est le Paradis seul qui est promis et qui est montré à plusieurs reprises (p. 98) : ce que le public attend, ce sont non les corps torturés, mais les âmes.

12. *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 18 juin 2019], ATILF – CNRS & Université de Lorraine.

*créer ex nihilo*¹³. L'idée de création référée à l'homme achoppe donc sur la matière et sur la nécessité d'un processus. Si *creare* est à l'origine en latin un terme rustique, issu de la même racine que *crescere*, qui signifie « faire pousser, faire grandir, produire » et qui s'inscrit dans un processus temporel, la création *ex nihilo*, par l'immédiateté du Verbe, a bloqué les représentations de la Création comme mûrissement, gestation, engendrement¹⁴, processus : au contraire, l'homme fait, fabrique, au prix d'un processus, d'un travail, plongés dans le temps (à ce titre le pouvoir créateur de l'homme est la conséquence de la Création d'Adam et d'Ève). La préférence actuelle pour l'expression « processus créateur » plutôt que « création », lorsque l'on parle d'art, aurait pu convenir au Moyen Âge pour les œuvres humaines, quoique pour des raisons bien différentes.

Cependant s'il est clair que la création divine *ex nihilo* n'appartient qu'à Dieu et non à l'homme, qui crée à partir de la matière, l'emploi de cette notion de *matiere* dans le domaine de l'art ne va pas sans poser de problème et en particulier pour la littérature. Elle est souvent convoquée par la critique moderne, s'appuie majoritairement sur les emplois de Jean Bodel (qui séduit d'autant plus qu'il présente une ébauche de taxinomie, certainement survalorisée par la pulsion théorisante moderne souvent déçue par les textes en langue vernaculaire) et de Chrétien de Troyes :

N'en sont que trois materes a nul home vivant :
De France et de Bretagne et de Ronme la grant ;
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant,
Et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
Cil de France sont voir de chascun jour aparant¹⁵

Del Chevalier de la Charrete
Comance Crestiens son livre ;
Matiere et san li done et livre
La contesse [...] ¹⁶.

13. Par exemple Nicole Oresme, *Traité de la sphère* ; Aristote, *Du Ciel et du Monde*, 1400-1420, Bibliothèque nationale de France (BNF), ms. français 565 : « Et par consequant, elle [matiere] seroit adnichilee et du tout anientie » ; Jean Michel, *Mystère de la Passion*, Paris, Étienne Jehannot et Le Petit Laurent, ca. 1494, fol. 11 : « Et plusieurs des choses créé[e]s Seront en fin anichillees Et toutes a neant reduytes ».

14. Voir Daniel Poirion, *Résurgences. Mythe et littérature à l'âge du symbole (XIII^e siècle)*, Paris, PUF, 1986, p. 16 : « L'idée de création ne convient donc pas pour définir l'écriture littéraire. C'est une recreation. Comme la sexualité, telle que le Moyen Âge la comprend, il s'agit d'une reproduction, la création proprement dite appartenant à Dieu ».

15. Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 2 t., 1989, v. 6-11.

16. Chrétien de Troyes, *Lancelot dans Chrétien de Troyes. Romans*, éd. Charles Méla, Paris, Livre de Poche, 1994, v. 24-27.

Pourtant, la tripartition bodélienne pose problème, car elle est partielle et partielle : partielle, car elle doit être recontextualisée, au début d'une chanson de geste, en réaction peut-être à une matière nouvelle, concurrente, celle du Graal, en train de prendre de plus en plus d'importance ; partielle, car elle ne porte que sur la littérature narrative, dont elle ne décrit d'ailleurs pas la diversité. La notion de *matiere*, dont on peut constater l'omniprésence dans les textes, est donc difficile à définir en termes de poétique et de théorie littéraire¹⁷. Elle est néanmoins nécessaire, me semble-t-il, à l'émergence d'une littérature en langue vulgaire, désacralisée, profane : le poète ne saurait se prendre pour Dieu, il ne peut créer *ex nihilo*, et c'est en revendiquant une matière qu'il se pose en artisan, sans blasphème, humainement¹⁸. Si, dans les romans d'antiquité, par exemple, cette matière est identifiable (*L'Énéide* dans *Eneas*), bien que la revendication soit parfois contournée (Stace dans le *Roman de Thèbes*), si la poétique de la réécriture assure qu'il y a toujours un pré-texte au moins que pourrait désigner *matiere*, il n'en demeure pas moins que ce terme, souvent précédé du possessif *ma*, renvoie tout au long du Moyen Âge de plus en plus souvent à une poétique d'auteur, personnelle, proche de la création telle qu'on osera l'afficher à partir de la Renaissance. Son emploi, qui libère le poète du risque du blasphème dans un premier temps, finit par contribuer, paradoxalement, à la construction du poète créateur.

Cette notion de matière pose d'ailleurs d'autant plus problème que l'œuvre poétique, plus que la fresque ou la sculpture, travaille une matière dont la matérialité est incertaine, ce qui peut entretenir une certaine ambiguïté par rapport au *nihil* : le rapport à l'oralité¹⁹, toujours actif, la part du manuscrit (du parchemin, du papier, que l'on touche et que l'on sent) – voire des images²⁰ –, celle de l'imagination et de l'intellect, la lecture, tout cela fait que l'œuvre résulte d'un jeu complexe entre matériel et immatériel. Nous, qui avons l'impression de vivre une révolution avec la « dématérialisation », n'imaginons plus, à tort, ce qu'a été pour les auteurs et les lecteurs médiévaux la multiplication des manuscrits, le passage de l'orature à l'écriture, de la lecture collective, orale, à la lecture silencieuse, manuscrit en main, dans un mouvement, peut-être, de matérialisation de la littérature dont nous connaissons, aujourd'hui, une inversion.

17. Voir Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (dir.), *Matières à débat : la notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

18. Il en va ainsi même dans la littérature religieuse, par exemple dans les chansons pieuses étudiées, dans ce volume, par Mélanie Lévêque-Fougère, p. 137-154.

19. Voir Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

20. Voir, dans ce volume, le chapitre de Lucie Blanchard, p. 93-115.

À côté de « matière », une autre notion est inévitable quand il s'agit de dessiner les contours de la « création » humaine au Moyen Âge : l'imitation. Dieu créa l'homme à son image (Gn, I, 27 ; II Cor., XI, 7). Sur le même principe d'imitation, l'homme crée l'œuvre. Si le sujet est vaste et dépasse largement mon propos, il est certain que le terme *image*, qui peut désigner aussi bien une création que le principe de celle-ci, est, dans sa polysémie, un repère important pour comprendre la « création » comme processus et comme résultat de celui-ci²¹. Néanmoins, ce principe d'imitation, qui pourrait limiter l'invention, mettant à contribution l'analogie et combinée au fait que l'imitation a toujours une part d'impureté, d'in-authenticité, par rapport au modèle, permet le foisonnement de la merveille et du monstre²².

Enfin, si la création divine, *ex nihilo*, s'exprime dans un jaillissement primordial, alors que la création humaine se montre travaillant une matière et reproduisant une *image*, deux traits me semblent contribuer à l'émergence d'une représentation de la production artistique comme création. D'une part, si l'artisan ne se détache que peu à peu de l'artiste²³, la revendication d'un *sen(s)*, à la fois signification et finalité, qui dépasse l'usage matériel, semble déjà opératoire : ce *sen*, qui dématérialise l'œuvre, contribue à l'anoblissement de celle-ci. Par ailleurs créer est nécessairement travailler une matière existante en imitant et donc en reproduisant ; l'acte créateur humain est dans l'itération : créer, c'est nécessairement recréer, de l'œuvre originale à sa reprise actuelle²⁴. Or ce terme *recréer* est passé en ancien français du sens de « ranimer » (qu'il avait déjà en latin) à celui de « réjouir », « reconforter », « délasser ». Par un heureux paradoxe (qui à nouveau nous rappelle que la création humaine tend à se représenter comme le double inverse de celle de Dieu), si Dieu se repose après avoir créé (repos de Dieu qui n'est pas sans poser de question, à saint Augustin par exemple dans *De la Genèse au sens littéral* IV, 8, 15), pour l'homme, la création, même si elle est *travail* (y compris au sens d'accouchement, comme chez Christine de Pizan²⁵), implique un temps suspendu qui est celui du loisir, qu'il s'agisse de la contemplation d'une œuvre figurée, de l'écoute d'une musique ou de la lecture d'un texte, qui tire l'homme hors de l'instant, du quotidien, de l'immédiat. Le descendant d'Adam et d'Ève, qui leur doit le

21. L'image peut être modèle ou mimétique. Voir par exemple, dans ce volume, le chapitre d'Anne-Lydie Dubois, p. 75-92.

22. Voir, dans ce volume, les chapitres de Cândida Laner Rodrigues (p. 239-246), Joanna Pavlevski-Malingre (p. 247-263) et Lucie Herbreteau sur les monstres (p. 265-281).

23. Sur ce point, voir dans ce volume, les chapitres de Julie Marquer (p. 119-136), Anne Kucab (p. 155-174), et Émilie Mineo (p. 195-214).

24. Voir, dans ce volume, les chapitres d'Emanuele Arioli (p. 285-293), et Gwenaëlle Medici (p. 295-304).

25. Sur cet auteur, la notion de *travail* et la temporalité de l'acte créateur, voir, dans ce volume, le chapitre de Sarah Delale, p. 177-194.

travail et l'enfantement, recrée, recrée et se recrée, ouvrant le temps du loisir, qui provisoirement lui permet d'échapper au châtement divin. À nouveau, la création confronte l'homme et Dieu.

16 On comprend l'engouement d'un groupe de jeunes chercheurs pour les commencements: le volume 27 de la revue *Questes* paru en 2014, qui portait sur « Naissances. Génération et création²⁶ », et sa mise en perspective avec le présent ouvrage, constituent finalement un diptyque, articulant nettement les rapports entre la génération et la création. *Créer. Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*, dans une perspective largement pluridisciplinaire, éclaire la diversité et en même temps l'homogénéité du questionnement sur la création au Moyen Âge. La très riche introduction (Élise Banjenec, Florian Besson, Julie Pilorget, Viviane Griveau-Genest) pose les cadres conceptuels, à partir de la création divine par le Verbe, du « faire », qui permet de décrire le paradigme humain, des représentations de la création poétique et de sa « feinte fidélité », de la complexe relation entre le créateur et ses créatures, des représentations du créateur humain, entre artiste et artisan, collectivité et individualité, et des créatures monstrueuses, qui constituèrent un défi théologique, philosophique, poétique et psychologique pour les médiévaux. Dans une première partie (« Au commencement, le Créateur ») deux articles questionnent la Création divine: David Lemler s'intéresse à la création du monde dans la philosophie juive médiévale et Florian Métral aux figurations de l'acte créateur dans l'iconographie du commencement du monde entre le IV^e et le XVI^e siècle. Une deuxième partie étudie l'homme comme créature, à travers Adam, prototype contribuant à l'élaboration d'un idéal éducatif au XIII^e siècle (Anne-Lydie Dubois), et les hybrides représentés dans les marges des manuscrits, qui proposent à l'homme un miroir (Lucie Blanchard). La partie suivante (« Ceux qui créent ») oriente le questionnement non vers le produit, mais vers le producteur: Julie Marquer se consacre aux « acteurs de la création architecturale mudéjare en Castille médiévale » et pose le problème du partage de la création entre commanditaires et artisans, Mélanie Lévêque-Fougère, analysant les chansons pieuses des trouvères, met en regard Dieu, Marie et le poète, Anne Kucab évalue les « coûts et conditions de la création à Rouen à la fin du XV^e siècle ». La quatrième partie « Pratiques de la création » s'interroge sur les traces du faire: Sarah Delale étudie les imbrications de la copie et de la composition chez Christine de Pizan, Émilie Mineo le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central, Vincent Deluz le coq automate de la première horloge astronomique de Strasbourg. Le monstre, aux marges de la création, est le sujet

26. *Questes*, 27: « Naissances et générations », numéro sous la direction d'Émilie Deschelle et Céline Ménager, 2014.

des trois articles de la partie suivante : Cândida Laner Rodrigues s'intéresse à *Beowulf*, Joanna Pavlevski-Malingre à *Mélusine*, Lucie Herbreteau au dragon et à son évolution dans la littérature médiévale anglaise. La dernière partie « À la fin, la (re) création » aborde la question de notre approche, contemporaine, de la création médiévale, toute réception passant par une recréation, qu'il s'agisse d'un roman peut-être perdu, celui de *Séguirant* qui intéresse Emanuele Arioli, ou de la réactualisation de la littérature médiévale dans le théâtre contemporain, étudiée par Gwenaëlle Medici.

On comprend finalement que le questionnement sur l'origine appelle, en contrepoint, des interrogations sur la fin : d'où peut-être les recherches menées depuis par le groupe Questes sur « L'hiver »²⁷ et « Finir le Moyen Âge »²⁸. Dans l'entre-deux, l'actuel, lui aussi, peut être étonnamment problématique dans sa présence, paradoxale, dans les témoins du passé. Jeunes Questeurs, *carpe diem*.

Christine Ferlampin-Acher
Université Rennes 2, Institut universitaire de France

27. *Questes*, 34 : « L'Hiver », numéro sous la direction d'Anne Kucab et Élodie Pinel, 2016.

28. *Questes*, 33 : « Finir le Moyen Âge », numéro sous la direction de Pauline Guéna et Annabelle Marin, 2016.

INTRODUCTION

Élise Banjenec, université Paris-Sorbonne
Florian Besson, université Paris-Sorbonne
Viviane Griveau-Genest, université Paris Nanterre
Julie Pilorget, Sorbonne Université

PENSER LA CRÉATION

Commençons, comme il se doit, par le commencement.

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, et un vent de Dieu agitait la surface des eaux. Dieu dit alors « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et il la sépara des ténèbres. Il appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin. Ce fut le premier jour¹.

Cette phrase, ouvrant la Genèse, est peut-être l'une des plus connues de la Bible, et, par-là, l'une des plus connues du monde. Elle est pourtant profondément anormale. En effet, ce récit de la Création est détaché de tout. Dieu dit, et la lumière fut, Dieu dit, et il y eut une terre, Dieu dit, et l'homme fut à son image. Au cœur des trois monothéismes, on trouve la parole de Dieu, le Verbe – « au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu [...] Tout fut par lui et sans lui rien ne fut² », dit l'Évangile selon saint Jean, et le Coran renchérit : « Il décréta de faire sept cieus et révéla à chaque ciel sa fonction³ ». Or cette création par les mots détonne parmi les nombreux récits cosmogoniques que l'on connaît. En Mésopotamie, le monde est créé à partir du cadavre de Tiamat, la déesse mère ; dans l'Égypte antique, c'est en se

Les responsables de ce volume tiennent à remercier Élisabeth Crouzet-Pavan pour son soutien constant.

1. *La Bible de Jérusalem*, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Le Cerf, 1998 : Gn, 1, 1, p. 37.
2. *Ibid.* : Jn, 1, 1 : 3, p. 1817. Voir Fabrizio Amerini (dir.), « *In principio erat Verbum* ». *Philosophy and Theology in the Commentaries on the Gospel of John (I-IV Centuries)*, Münster, Achendorff Verlag, 2014.
3. *Le Coran*, trad. A. F. I. de Biberstein Kazimirski, Paris, Points, 2010, sourate 41, v. 11, p. 409.

masturbant et en crachant que Ré crée les autres dieux, qui à leur tour créent le monde ; chez les Cherokee, c'est Dayuni, la petite fille de Castor, qui crée le monde à partir de boue qu'elle est allée chercher au fond de l'océan primordial ; chez les Mongols, Tangri, l'oie blanche, plante une graine qui devient l'arbre-monde, dans les branches duquel bourgeonne la vie. On pourrait accumuler les exemples : partout, il y a matière, matériaux, formes, effort⁴.

20 Rien de tel dans nos monothéismes, qui, au Moyen Âge, façonnent les systèmes politiques et sociaux autant que les mentalités. Ni sueur ni sang, ni sperme ni salive, ni boue ni combat : simplement les mots de Dieu. Le Dieu médiéval n'est pas un architecte, un horloger, un potier, ou un maçon ; tout au plus pourrait-il s'assimiler, comme le note Nicolas de Cues dans son *Dialogue de l'idiot*, à un souffleur de verre⁵ : s'il crée, ce n'est que par son souffle, ici articulé et pas seulement expiré. La Création est dès lors entièrement désincarnée, détachée de tout matériau, littéralement immatérielle, et ce faisant rendue à la fois plus difficile à penser – et à représenter – et plus stimulante. Est-ce un hasard si les trois grands monothéismes qui inscrivent au cœur de leur cosmogonie la parole divine sont des religions du Livre ? Si l'on retrouve, au cœur des civilisations médiévales, une même fascination pour le langage, pour les mots, pour la langue, si bien mise en valeur par Paul Zumthor⁶ puis par Benoît Grévin⁷ ?

Dieu crée par les mots, c'est-à-dire que Dieu crée seul, sans matière préexistante sur laquelle travailler. Entièrement verbale, la Création est dès lors absolue ; c'est une véritable création *ex nihilo*, à partir de rien, hors du temps et hors des lieux : « ce n'est pas dans l'univers que tu as fait l'univers, car il n'était pas en tant que lieu où il pût être, avant qu'il ne fût fait pour être », écrit saint Augustin⁸. Créer, c'est faire passer du non-être à l'être, sur le mode de l'arrachement. Dieu est donc totalement transcendantal, car il crée à partir de rien, même pas à partir d'une idée ou d'un modèle : Guillaume d'Auxerre le formule ainsi dans sa *Summa Aurea* : « Dieu n'a pas eu de modèle autre que lui-même, à

4. David Adams Leeming et Margaret Adams Leeming, *A Dictionary of Creation Myths*, Oxford, Oxford University Press, 1995 ; Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la Création*, Reims, ÉPURE, 2015.

5. Nicolas de Cues, *Dialogues de l'idiot. Sur la sagesse et l'esprit*, trad. Hervé Pasqua, Paris, PUF, 2011, p. 207 : « vouloir et exécuter coïncident dans la toute-puissance, comme pour ainsi dire quand le verrier fait un verre. Il souffle de l'air, qui exécute sa volonté, dans lequel se trouvent son verbe ou son concept et sa puissance » (« *nam velie cum exsequi in omnipotentia coincidunt. Quasi ut dum vitrificator vitrum facit. Nam insufflat spiritum, qui exsequitur voluntatem eius, in quo spiritu est verbum seu conceptus et potentia* »).

6. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

7. Benoît Grévin, *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil, 2012.

8. Augustin, *Confessions*, trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1969 : vol. 2, *Livres IX-XIII*, liv. XI, 5, 7, p. 301-302 : « *neque in universo mundo factisi universum mundum, quia non erat, ubi fieret, antequam fieret, ut esset* » [traduction revue].

l'imitation duquel il ait fait le monde sensible, mais il n'a eu que lui seul pour modèle, lui qui se connaissait lui-même, seul et par lui-même, et qui connaissait par lui-même de toute éternité les choses qu'il devrait faire⁹ ». En affirmant ainsi l'absence de modèle, la philosophie médiévale rompt ici avec la tradition platonicienne¹⁰. Du coup, puisqu'elle est entièrement divine, la création est aussi parfaite, entièrement harmonieuse, harmonique même¹¹. Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere soulignent ainsi le lien profond qui existe entre la musique et la création, dans l'héritage de la théorie pythagoricienne de la musique des sphères. Pensons à Tolkien qui décrit, dans *Le Silmarillion*, une création du monde d'Arda par le seul pouvoir des chants d'Eru¹²...

Originale, la Création est aussi originelle : elle marque le début du monde, le début de l'histoire. Et bientôt l'homme entre en scène : lorsque Dieu demande à Adam de nommer les animaux, les mots de l'homme viennent relayer la parole divine. Le geste de Dieu devient la geste des hommes. En nommant les créatures, l'homme prend immédiatement sa place ambiguë dans ce cosmos encore jeune : il est au-dessus de toutes les créatures – Iblis d'ailleurs refuse de s'incliner devant lui, et est chassé du Paradis pour cette raison¹³ –, mais en dessous du Créateur. Place ambiguë, donc, et les médiévaux en ont bien conscience : dans le *Commentaire sur l'Isagoge de Porphyre* de Robertus Anglicus, maître ès arts parisien, la première phrase est significativement « *si homo est finis universalis creature* », « si l'homme est la fin de l'universelle création¹⁴ ». L'homme est la fin de la création, au sens d'accomplissement, de perfection. Mais si la création est terminée, que reste-t-il à l'homme ?

La Création divine ne cesse de fasciner l'homme médiéval, pour qui créer, c'est toujours, au moins en partie, refaire le geste divin. *Créer* : le mot qui articule les communications de cet ouvrage est lâché. Qu'est-ce que créer ? Créer, c'est faire, refaire, ajouter au monde : enfanter se dit significativement procréer. Créer, pour l'homme du Moyen Âge, c'est à la fois tirer du néant, acte qui n'appartient qu'à Dieu, et ordonner l'existant : le Verbe de Dieu est formulé à l'impératif. Le Coran dit, pour conclure la sourate citée *supra* : « tel est l'ordre établi par le

9. Guillaume d'Auxerre, *Summa Aurea*, éd. Jean Ribaillier, Paris, CNRS éditions, 1982, vol. 2, traité I, chap. 1, p. 12 : « *Deus enim non habuit aliquod exemplar aliud a se, ad cuius imitationem faceret mundum sensibilem, set se solum habuit exemplar, qui e solo et per se cognoscebat ab eterno res fiendas a se* ».
10. Olivier Boulnois, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64 : « La création », numéro sous la direction de François Flahault et Jean-Marie Schaeffer, 1997, p. 55-76.
11. Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales*, 66 : « Harmonie, disharmonie », numéro sous la direction de Christopher Lucken et Ludivine Jaquiere, 2014, p. 7-24.
12. Léo Carruthers, *Tolkien et la religion. Comme une lampe invisible*, Paris, PUPS, 2016.
13. *Le Coran*, *op. cit.*, sourate II, v. 32, p. 38.
14. Traduction et analyse dans David Piché, *Le Problème des universaux à la faculté des arts de Paris entre 1230 et 1260*, Paris, Vrin, 2005, p. 265.

Puissant ». Créer, c'est non seulement mettre en ordre, mais aussi donner un ordre : le Moyen Âge est l'époque qui a le mieux pensé le lien fondamental entre la création et le pouvoir, entre l'*auctor* et l'*auctoritas*¹⁵.

22 D'où la sérieuse question théologique qui ne cesse d'être posée : l'homme, créature, peut-il créer sans usurper le rôle de son créateur ? Comment l'homme, pécheur, peut-il s'essayer à la création ? Si créer revient à donner un ordre au monde, n'est-ce pas défier Dieu ? En islam, cette idée amène à l'interdiction des représentations figurées, et, plus généralement, à une sérieuse méfiance envers les artistes, qu'on retrouve exprimée dans plusieurs hadiths : « Ceux que Dieu punira le plus sévèrement au jour du Jugement sont ceux qui imitent les créations de Dieu¹⁶ ». Dans cette condamnation de l'acte artistique s'entend évidemment des échos de l'interdiction des images, bien ancrée dans les monothéismes : « Tu ne te feras point d'image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, en dessous de la terre¹⁷ ». Traversant le monde, la Parole de Dieu, délivrée directement à Moïse, énonce le grand interdit : ne rien faire qui ressemble. Représenter Dieu, c'est l'ancrer dans la matière ; imiter ses œuvres, c'est faire preuve d'orgueil et d'impiété. Bref, créer, c'est se prendre pour Dieu. La supériorité divine est donc, au moins en partie, ancrée dans sa capacité à créer. Comme il est écrit dans le Coran, « celui qui crée sera-t-il semblable à celui qui ne crée rien ?¹⁸ ».

L'homme peut-il créer ? La question, que l'on retrouve au cœur de la théologie scolastique occidentale, est d'abord théorique : elle amène souvent à conclure que l'homme ne peut que manipuler l'existant, sans pouvoir véritablement créer. La philosophie médiévale rejoint ici la philosophie grecque antique qui, à la suite de la réflexion platonicienne sur la *mimesis* et la *poiesis*, développée notamment aux livres III et X de *La République*, affirme que l'artiste n'est pas un créateur. Mais cette réponse a de sérieuses conséquences : les cultures médiévales valorisent de ce fait davantage la transmission et la répétition que l'invention, même si elles ne sont pas, tant s'en faut, ces cultures fossilisées, tournées vers le passé, qu'on a trop longtemps voulu voir¹⁹. Reste que, effectivement, l'acte

15. Sur ces thèmes, et dans une perspective plus centrée sur l'histoire intellectuelle, voir Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, École des chartes, 2001. On lira aussi Joseph Morsel, *L'histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat... Réflexions sur les finalités de l'histoire du Moyen Âge destinées à une société dans laquelle même les étudiants d'histoire s'interrogent*, Paris, LAMOP, 2007.

16. Ibn Hanbal, cité dans Gilbert Beaugé et Jean-François Clément, *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 17.

17. *La Bible de Jérusalem*, op. cit. : Ex., xx, 4, p. 132.

18. *Le Coran*, op. cit. : sourate XVI, v. 17, p. 234.

19. Voir par exemple Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, 1978, p. 61 : « La pensée médiévale déteste l'invention [...] C'est que l'homme de ce temps est un homme

créateur fait peur, car il donne le vertige : on préfère, dès lors, les jeux subtils de la mémoire, mis en valeur par Mary Carruthers²⁰. Le goût du Moyen Âge pour la tradition ne doit pas être compris comme un immobilisme, mais comme une profonde fascination pour la perfection de la création divine. N'est-ce pas ce que chante François d'Assise dans son si beau *Cantique de Frère Soleil*²¹? Mais chanter les louanges du créateur en clamant son amour de la création ne peut suffire.

Comment concilier la perfection de la création divine et la possibilité d'une création humaine? À cette question taraudante, les philosophes médiévaux répondent en l'inscrivant au cœur de la nature humaine. C'est ce qu'affirme Nicolas de Cues :

Hermès Trismégiste dit que l'homme est un second Dieu. Car, de même que Dieu est le créateur des êtres réels et des formes naturelles, de même l'homme est le créateur des êtres de raison et des formes de l'art. [...] Pour cette raison, l'homme a un intellect qui est, dans l'acte de créer, la similitude de l'intellect divin²².

De l'homme pensé comme un être enfermé dans une création finie puisque parfaite à un homme « second Dieu », qui n'est jamais aussi proche de la divinité que lorsqu'il crée : il y a, derrière cette évolution, une longue histoire intellectuelle que l'on ne peut pas retracer ici, et qui accompagne à la fois le questionnement sur l'individu et l'émergence de la figure de l'artiste, problématiques inscrites au cœur de ce volume. Si l'homme est à l'image de Dieu, ce n'est pas parce qu'il lui ressemble, mais parce que, comme lui, il peut créer, il veut créer, que, comme chez Dieu, son verbe correspond à son vouloir, et que cette volonté a une puissance créative – ce que Nicolas de Cues appelle une force séminale, *vis seminale*²³. L'homme n'a dès lors plus besoin de tirer du néant pour s'affirmer comme créateur : sa création est à l'image de celle de Dieu, une création de mots, de verbes, de paroles. La force de l'esprit humain, c'est qu'il peut devenir lui-même origine, origine d'idées nouvelles, voire de nouvelles idées – « de jour

de grande vie et que le calcul n'est pas son fort : imaginaire, emporté et fiévreux, bourré de passion à en crever, faible devant ses désirs ».

20. Mary Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002.
21. Jacques Dalarun, *Le Cantique de Frère Soleil. François d'Assise réconcilié*, Paris, Alma, 2014.
22. Nicolas de Cues, *Le Traité du béryl*, trad. Maude Corrieras, Paris, Ipagine, 2012, p. 18-19, § 7 : « *Hermetem Trismegistum dicere hominem esse secundum deum. Nam sicut deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et artificialium [...] Ideo homo habet intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando* ».
23. Nicolas de Cues, *Dialogues de l'idiot. Sur la sagesse et l'esprit*, op. cit., p. 133. Voir Frédéric Vengeon, « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues », *Revue d'histoire des sciences*, 59/2, 2006, p. 219-243.

en jour et de plus en plus croissent les engins des hommes et renouvellent les manières de faire, et ainsi viennent les nouveautés », écrit l'auteur du *Jouvencel*²⁴. Ce qu'il s'agit d'imiter, ce n'est pas la création divine, en effet insurpassable, mais la créativité divine. Créer, c'est donc, pour finir, rajouter du sens²⁵ : lorsqu'on joue une pièce de théâtre, on dit significativement qu'on la « crée » ou qu'on l'« interprète ». Créer, pour l'homme, c'est donc interpréter, donner du sens au monde.

24

Dès lors l'aporie entre un Dieu créateur et un homme créature s'évanouit d'elle-même : *creatura creator*, écrit Nicolas de Cues²⁶. Si l'homme est plus qu'une simple créature, c'est précisément parce qu'il se pose la question. Ce qui le différencie des animaux, c'est son entendement, sa capacité de comprendre le monde. C'est en s'interrogeant sur le monde, sur le sens de la vie, sur les intentions de Dieu que l'homme fait marcher son esprit créateur : c'est ainsi qu'il met en ordre le monde, c'est ainsi qu'il ajoute de nouvelles choses. Non seulement la création humaine est reconnue comme légitime, mais elle est encouragée : en créant, par la double puissance de sa volonté et de ses mots, l'homme se rattache à Dieu. C'est pourquoi saint Thomas peut définir la création comme une relation²⁷. Créer, c'est se rattacher à Dieu, c'est tisser des liens, entre le passé et le futur, la tradition et l'invention. Et si on se rappelle que religion tire son origine étymologique de « relier²⁸ », on comprend mieux le lien fondamental entre création et croyance, manifesté au plus haut point par l'espagnol, où *crear* veut dire créer, et *creer* croire. Croire, au Moyen Âge, c'est créer, et créer, c'est croire. Dans des mondes qui placent la croyance au cœur des identités sociales et politiques, l'acte créateur prend donc une place particulière.

Ce que nous dit le Moyen Âge, c'est qu'il n'est nul besoin d'être un demiurge tirant tout du néant absolu pour être créateur : il suffit de réfléchir, et de parler. Comment ne pas être séduit par cette image ?

24. Jean de Bueil, *Le Jouvencel*, éd. L. Lecestre, Paris, Renouard, 1887, t. I, « Prologue », p. 17.

25. Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 43 : « si, en outre, les mondes sont autant faits que trouvés, alors connaître c'est autant refaire que rendre compte. Tous les procédés de construction du monde que j'ai discutés entrent dans la connaissance. Percevoir un mouvement, nous l'avons vu, c'est souvent le produire. Découvrir des lois implique de les rédiger. Reconnaître des motifs consiste surtout à les inventer et les appliquer. Compréhension et création vont ensemble ».

26. Nicolas de Cues, *Le Traité du béryl*, op. cit., p. 30-31, § 16.

27. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, trad. Aimon-Marie Roguet, Paris, Le Cerf, 1984, vol. 1, question 45, art. 3, § 3, p. 475 : « aussi faut-il que dans la créature la création ne soit pas autre chose qu'une relation au Créateur ».

28. La racine latine *leg** est en effet associée au sémantisme de « relier » d'où une interprétation étymologique, et ce dès le Moyen Âge, de la religion comme « activité qui relie les hommes ». La racine *leg** comporte toutefois d'autres traits de signification dont « le choix, l'élection ». On a pu en déduire une lecture plus moderne d'un sens étymologique de *religio* comme « ce qui élit », et ce notamment en lien avec les cultes à mystère antiques.

Del Chevalier de la charrette
 Commance Crestiens son livre.
 Matiere li done et livre
 La contesse, et il s'antremet
 Fors sa paine et s'atancion²⁹.

Ainsi, d'époque en époque, le *faire* de la création a été appréhendé et exploré avec un bonheur tout particulier par le champ de la parole et du discours intellectuel au travers de représentations idéales, de symboles et de théorisations qui interrogeaient le mystère de la puissance créatrice humaine. Pourtant, d'un point de vue chronologique, *créer* renvoie d'abord à une réalisation singulière et à un ensemble d'actes concrets évoqués ici avec une rare précision par Chrétien de Troyes. Ils sont par ailleurs tributaires d'outils qui les rendent possibles et plus largement de conditions matérielles déterminées par une structure sociale : c'est donc un ensemble complexe qui donne son cadre et son sens au *faire*. Les traces matérielles témoignant de la créativité médiévale, écritures, manuscrits, peintures, constructions, émaux, nous sont parvenus en nombre conséquent ; elles restent pourtant délicates à interpréter, l'objet ou le texte dérochant *in fine* les arcanes de sa fabrication. Ainsi, comment crée-t-on au Moyen Âge, quels actes met-on en œuvre ? Et surtout comment pense-t-on ce processus ? La question mérite d'être posée à nouveaux frais tant elle reste ouverte, discours théoriques et pratiques effectives s'occultant réciproquement en une circularité qui déroutent la recherche.

Créer au Moyen Âge dans le domaine des lettres n'implique pas d'abord, comme à la période moderne, de faire œuvre d'auteur ou d'écrivain à rebours de ce que laisse accroître notre exemple liminaire. En effet, de l'autorité³⁰ à

29. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, dans Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons* ; avec, en appendice, *Philomena*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochotèque. Classiques modernes », 1994, v. 24-29, p. 501.

30. Pour une mise au point sur la généalogie lexicale de l'auteur médiéval on consultera pour le versant latin l'article de référence de Marie-Dominique Chenu, « Auctor, Actor, Autor », *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 3, 1927, p. 81-86, et, pour le versant français, on pourra entre autres se reporter à l'ouvrage collectif de Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde francobourguignon et leur héritage en France au xv^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 91 sq. Si dans le premier cas l'*auctor* est celui qui augmente (du latin *augere*) une matière théorique préexistante, dans le second le « facteur » est d'abord un artisan de la langue. Si dans les deux cas l'acte créateur n'est pas thématiquement tel, il est à noter que les deux langues n'adoptent pas la même perspective ni les mêmes schémas théoriques : la langue latine, tributaire de la culture savante et rhétorique met l'accent sur les textes antérieurs et les *auctoritates* qui les garantissent tandis que la langue romane, davantage héritière dans sa réflexion des cadres de la lyrique, reconduit le paradigme de la *troveüre*. Sur l'évolution de la pensée de l'*auctoritas* en lien avec l'étude des auteurs antiques, on consultera Alastair Minnis et Ian Johnson (dir.), *The Cambridge History*

l'auctorialité³¹, en passant par la subjectivité³², la genèse médiévale de ces figures est longue, et les postures littéraires comme les gestes créateurs qui leur sont associés n'existent bien souvent qu'en pointillés. De la même manière, l'acte de créer, privilège d'abord divin, est rarement thématiqué pour lui-même et, le plus souvent, c'est par la médiation d'autres images et d'autres schémas de pensée³³ qu'est posée cette question. Enfin, en dernier recours c'est la notion même d'œuvre qui est problématique et qui fait échapper la création médiévale aux catégories modernes: la *mouvance*³⁴ qui caractérise les textes déjoue toute aspiration à la clôture et renvoie en écho aux paradigmes post-modernes de l'œuvre ouverte³⁵.

L'acte de créer au Moyen Âge se décline donc selon des catégories propres qu'évoque Chrétien de Troyes; ainsi la *matiere* qui préexiste au geste³⁶. C'est ce donné préalable aux contours parfois mouvants – empruntant à la fois à l'écrit et à l'oral³⁷ – qui fournit au geste créateur son premier matériau, celui de la

of *Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, t. II, *The Middle Ages*, p. 145-238. On pourra également, en guise de mise en perspective sur une périodisation plus longue, se reporter à l'article de référence de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? » (1969), dans *Dits et Écrits (1954-1988)*, Paris Gallimard, 1994, t. I: 1954-1969, p. 817-849. On pourra enfin élargir la question à partir des approches plus concrètes de l'ouvrage sous la direction de Michel Zimmermann: *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, op. cit.

31. Sur la question tardive de l'auctorialité, voir Jean-Claude Mühlethaler, Jérôme Meizoz et Delphine Burghgraeve (dir.), *Postures d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne* (voir: « Avant-propos » [en ligne: <http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, consulté le 27 mars 2019]).
32. Sur cette question interne au texte à la différence des notions d'auteur et d'écrivain, voir Michel Zink, *La Subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
33. Sur ces schémas de pensée et sur l'élaboration de la métaphore, aujourd'hui usuelle de « création artistique », voir la mise au point de Jean-Yves Tilliette, dans *Des mots à la parole, une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 57 sq. Pour une approche philosophique faisant le point sur les notions d'esthétique au regard des pratiques artistiques médiévales, voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVI^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 333-362.
34. Nous renvoyons à l'ouvrage de Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.
35. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points – Essais », 2015.
36. Sur la matière, voir le préambule de l'ouvrage de Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures: étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2000, qui a nourri notre réflexion. Notons qu'on y trouvera un élément théorique important, et que nous n'évoquerons pas dans le cadre de la présente réflexion, à savoir la possibilité d'une articulation théorique entre matière médiévale et genres littéraires dans la continuité des travaux de Hans Robert Jauss pour le *Grundriss der romanischen literaturen des mittelalters*.
37. Sur le rôle symbolique de l'oralité dans la culture et les lettres médiévales on se reportera en premier lieu aux travaux de Paul Zumthor, notamment dans *La Lettre et la voix*, op. cit., ainsi que, plus largement, dans son *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972. On pourra en outre élargir la perspective à des considérations moins esthétiques avec l'approche anthropologique de Brian Stock, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

pâte de l'imaginaire. Matière arthurienne, tristanienne, renardienne ou matière de Rome³⁸ : ces domaines fournissent ainsi à l'écriture un ancrage fort qui est d'abord symbolique, mais aussi pragmatique. Car ces affiliations charrient avec elles des références géographiques, un personnel romanesque, un style spécifique, *stylus*³⁹, et plus largement tout un ensemble de *topoi* qui structurent et construisent le texte à venir. En effet, dans le domaine tout immatériel des lettres les références à la matière qui balisent le seuil des textes ont une valeur d'abord performative comme ici chez Marie de France :

Ki de bone matire traite,
 mult li peise, se n'est bien faite. [...]

 Les contes que jo sai verais,
 dunt li Bretun unt fait les lais
 vos conterai assez briefment⁴⁰.

À quels textes sources, contes ou lais, Marie de France fait-elle allusion ? La question, héritée de l'approche philologique de la médiévistique, peut être partiellement dépassée : seul compte, dans la logique du discours en train de s'inventer, le geste inaugural de celui ou celle qui écrit et qui revendique son inscription dans une lignée littéraire.

La *matiere* n'est pourtant pas seulement un stock de *topoi* qui alimente l'écriture et lui permet d'être reconnue dans une logique d'affiliation culturelle : elle est tout autant porteuse de valeurs. Ainsi, chaque *matiere* apparaît comme un miroir tendu où la société médiévale – du moins certains groupes sociaux qui en sont les acteurs et les destinataires – se représente et se déchiffre sur une scène idéale. Certes, à partir du XII^e siècle, l'aristocratie est le principal groupe qui se saisit à cette fin de la littérature⁴¹ ; pourtant de la matière arthurienne à la matière antique, les considérations et les discours diffèrent. En effet, l'ensemble

38. Sur ce concept de matière, ses limites et ses extensions, voir Christine Ferlampin-Acher et Catalina Girbea (dir.), *Matières à débat. La Notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

39. Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures*, op. cit., p. 17 sq.

40. « Guigemar », *Lais de Marie de France*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1990, v. 1-2, 19-21, p. 26.

41. Voir, pour une approche historique large de la question, Ruedi Imbach et Catherine Köenig-Pralong, *Le Défi laïque. Existe-t-il une philosophie de laïcs au Moyen Âge ?* Paris, Vrin, 2013. Sur la littérature arthurienne, voir Amaury Chauou, *L'Idéologie Plantagenêt : royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt, XII^e-XIII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. Sur la matière antique, voir Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik (dir.), *Conter de Troie et d'Alexandre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006. Concernant la dimension idéologique de la matière antique, voir Francine Mora-Lebrun, « Metre en romanz ». *Les romans d'Antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2008, chap. 2 : « La *translatio imperii*, une réflexion historique et politique sous-jacente », p. 223-287.

de la littérature courtoise met surtout l'accent sur les valeurs nobiliaires en tentant *in fine* de proposer une construction spirituelle capable de rivaliser avec la culture chrétienne que met en place l'Église de la réforme grégorienne. À l'inverse, la matière antique propose plutôt un mythe des origines et un discours politique pour l'Occident chrétien pour accréditer les prétentions temporelles de telle ou telle puissance.

28

Porteuse de discours axiologiques spécifiques, chaque matière que travaille l'auteur médiéval est enfin lourde de dynamiques précises qui orientent, à la manière de la densité d'un matériau, le geste de l'invention littéraire. La littérature dite de Bretagne puise ainsi dans un héritage travaillé par les traditions folkloriques antérieures au christianisme, riches d'une géographie mythique et de motifs merveilleux. Créer revient ici d'abord à jouer de façon virtuose sur le commun et le connu. Sans doute d'ailleurs n'est-il pas anodin que cette écriture topique ne garde pas toujours trace d'un auteur précis : la stéréotypie affecte en effet toutes les dimensions du texte, son contenu mais aussi son émetteur. À l'inverse, la perception plus savante de la matière de Rome induit chez les clercs-auteurs une posture qui valorise plutôt, du moins en apparence, la fidélité exacte à un corpus textuel de référence hérité de la culture antique qui prévaut. Certains textes manifestent une fidélité réelle à une source bien identifiée et mettent en jeu une écriture proprement intertextuelle qui navigue entre traduction, palimpseste et réécriture⁴². Pourtant, la référence à la source antique reste avant tout une posture littéraire qui renvoie surtout à la scénographie du texte lui-même. Ainsi, si la nature de la culture qui sous-tend le *conte* allégué ou la *source* invoquée diffère beaucoup, le premier renvoyant à un imaginaire plus folklorique, l'autre à une culture lettrée, les procédés que l'un et l'autre mettent en jeu se recoupent comme autant de mises en scènes textuelles de la création.

Feinte fidélité à une source nommée, reprise topique d'un conte anonyme : le travail que permet la matière biblique pour l'écriture spirituelle s'inscrit entre ces deux logiques, faisant de l'invention médiévale comme un *continuum* fluide. Peut-on d'ailleurs parler de matière pour le texte sacré central du Moyen Âge occidental ? La Bible reste dans tous les cas un matériau textuel incontournable tant pour les pratiques scolaires que pour la *lectio* monastique⁴³, les sermons et le théâtre. Certes ces pratiques n'ont pas toujours vocation à déboucher sur un texte. Bien plus, le message biblique, perçu aussi comme vérité à la fois historique

42. Phillipe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, 1999.

43. Sur l'inspiration issue de la *lectio* monastique, entre rumination et mémoire, voir l'ouvrage de Dom Jean Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, Le Cerf, 1963.

et transcendante, récuse *a priori* l'invention narrative et les jeux fictionnels de la *fable*⁴⁴. Pourtant, cette dimension hyper-topique n'exclut pas une modeste créativité humaine en marge du verbe créateur divin : les lacunes de l'Écriture ainsi que la logique du christianisme qui se pense comme actualisation des textes autorisent l'invention spirituelle. La production spirituelle⁴⁵, les récits exemplaires⁴⁶, le théâtre⁴⁷ offrent ainsi de nombreux exemples d'exploitation des blancs de l'histoire sainte pour produire des récits oscillant entre édification et divertissement. Ici, la dimension topique de la matière lexicale ou narrative devient l'indice dans l'écriture de la configuration maximale de l'homme et de son discours aux représentations divines.

Les matières diffèrent et pourtant les dynamiques qui les animent se ressemblent, et ce parfois au point d'autoriser l'hybridation⁴⁸. C'est que les pratiques évoquées par Chrétien de Troyes, *s'antremettre*, *panser* et le binôme d'attitudes, *painne* et *antancion*, traversent toute la littérature médiévale et dépassent les frontières tracées par les spécificités imaginaires. Face à la matière, la rhétorique, l'*ars*, dessine une conception et une grammaire partagées de la création qui remettent modestement l'accent sur l'acteur de la création par l'entremise de la technique. Entre savoir-faire rhétorique – ici jongleuresque – mémoire et savoir, Renart éclaire à son tour en un exemple paradigmatique de ce que sont ces gestes :

-
44. Pour une approche théorique de la notion médiévale de *fabula* et les problèmes qu'elle soulève, voir Paule Demats, *Fabula, trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973.
45. Sur l'invention littéraire et sa portée théologique, voir le récent ouvrage de Maureen Barry McCann Boulton, *Sacred Fictions of Medieval France : Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge/Rochester, D.S. Brewer, 2015, p. 1-19. Précisons toutefois que l'approche retenue par l'ouvrage n'explore pas en tant que telle l'idée de création mais les productions textuelles elles-mêmes selon une logique davantage historique.
46. La littérature critique concernant les *exempla* est abondante aussi nous bornons-nous à signaler, en guise d'introduction et en lien avec notre présent sujet, l'ouvrage d'Albert Lecoy de la Marche, *Le Rire du prédicateur : récits facétieux du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1992 ainsi que plus largement les travaux sur l'art du récit cistercien : Marie-Anne Polo de Beaulieu, Jacques Berlioz et Victoria Smirnova (dir.), *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and beyond : Caesarius of Heisterbach's « Dialogue on Miracles » and its Reception*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
47. Citons à titre d'exemple significatif le *Jeu d'Adam* sans prétendre épuiser le sujet de l'inspiration biblique du théâtre médiéval.
48. Les cycles ou continuations romanesques de la fin du Moyen Âge offrent à cet égard des exemples intéressants, ainsi le *Roman de Perceforest* ou *Partonopeu de Blois* qui mêlent les références arthuriennes et antiques. Pour une approche critique du phénomène, voir Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures*, *op. cit.*, notamment p. 59-107.

Iai je fout mout bon gieugloier [...]

Je fout savoir bon lai breton

Et de Merlin et Notun,

dou roi Lartu et Tristan

de Charpel et de saint Brandan⁴⁹.

À partir de la matière choisie, la tradition rhétorique offre ainsi une grammaire commune à qui veut déployer l'invention textuelle. Ainsi, à un niveau macro-textuel, toute matière peut être retravaillée à neuf selon la logique de l'*ordo naturalis* ou au contraire de l'*ordo artificialis*:

L'ordre [d'exposition] se trouve à un Carrefour: d'un côté il chemine sur le sentier de l'art

De l'autre, il suit la grand-route de la nature⁵⁰.

30

Le clerc auteur du *Roman d'Énéas* fait ainsi renaître à neuf l'Énéide de ses cendres antiques en privilégiant une diégèse linéaire conforme aux nouvelles valeurs esthétiques théorisées par les penseurs médiévaux⁵¹. L'invention rhétorique est donc toujours reprise, remaniement, réécriture, quel que soit le statut de la matière initiale, conte folklorique ou littérature écrite. Les récits de la matière obéissent à une géométrie variable qui oscille entre l'*amplificatio* et l'*abreviatio*: le court récit relatant le mythe de Philomène chez Ovide prend la dimension d'un développement de plus de mille quatre cents vers dans un texte attribué à Chrétien *li gois*⁵². À l'inverse, la mort de Didon qui s'étend sur plus de quatre cents vers chez Virgile est traitée en une centaine de vers par l'auteur du *Roman d'Énéas*. Ce faisant, les choix d'écriture font apparaître une véritable démarche créatrice chez ces clercs qui s'approprient leur matériau: ainsi, si le geste n'est pas pensé *ex nihilo*, le discours et le *sens* qu'il élabore sont,

49. *Le Roman de Renart*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 2007, première branche, v. 2418-2438.

50. « *Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis, / Tum sequitur stratam naturae* », traduit dans Jean-Yves Tilliette, *Des Mots à la Parole*, op. cit., p. 74.

51. Sur les valeurs axiologiques et la signification proprement médiévale dont est porteur le changement d'ordre diégétique on consultera entre autres, sur le *Roman d'Énéas*, Raymond-Jean Cormier, *One heart, one mind: the Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, University of Mississippi, Romance Monographs Inc., 1973 ainsi que Philippe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, op. cit.

52. Le récit ovidien est en effet fort court et n'excède pas deux cent cinquante hexamètres environ. Sur ce texte, voir tout d'abord l'édition critique des lais ovidiens d'Emmanuèle Baumgartner, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XI^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2000. Voir également, sur la question de l'auctorialité et de l'écriture médiévale aux travaux d'Azzam Wagih, « Le printemps de la littérature. La "translation" dans *Philomena* de Crestiens li Gois », *Littérature*, n° 74: « Le miroir et la lettre. Écrire au Moyen Âge », 1989, p. 47-62 et de Roberta L. Krueger, « *Philomena*: Brutal Transitions and Courtly Transformations in Chrétien's Old French Translation », dans Norris J. Lacy et Joan Tasker Grimbert (dir.), *A Companion to Chrétien de Troyes*, Cambridge, D. S. Brewer, 2005, p. 87-103.

eux, toujours profondément novateurs. Dans le détail du texte, couleurs de rhétorique, échanges dialogués, allégories et prosopopées, pathos et description constituent la boîte à outils qui s'offrent aux gestes de l'*ars* littéraire. Si ces outils sont d'abord latins, et ce jusqu'au xv^e siècle⁵³, les clercs sauront vite ménager des passages entre domaine latin et domaine roman.

Mais les gestes de l'invention affrontent parfois des différences linguistiques qui confrontent le scribe à des enjeux distincts : le vocabulaire du latin, pétri par plusieurs siècles de pratiques littéraires, offre une liberté rhétorique en matière d'expression avec laquelle ne peuvent pas toujours rivaliser les langues vernaculaires. Aussi peut-on considérer que pour les textes vernaculaires, traduction et invention lexicale ont parti lié au point d'apparaître comme des gestes créateurs en eux-mêmes. En effet, la pratique du néologisme telle qu'elle s'observe dans les textes romans à portée esthétique n'obéit pas uniquement à des règles d'ordre communicationnel, comme ce peut être par ailleurs le cas dans des textes à portée scientifique. Le mot inventé dans un contexte littéraire sert certes l'expression d'une réalité ; il s'intègre néanmoins dans un contexte qui va favoriser tel suffixe en raison d'une rime, telle matrice latine pour les échos sonores qu'elle fait surgir, telle famille lexicale ou tel préfixe suivant des considérations métriques. Certains textes, de par la proximité qu'ils établissent avec un texte source précis, laissent affleurer ce goût créateur qui s'applique à la langue comme dans le cas du *Roman d'Énéas*⁵⁴. On retrouve également cette ambition dans les textes de Christine de Pizan⁵⁵ : l'ambition littéraire, esthétique et auctoriale s'y dit aussi par une créativité lexicale qui puise dans les pratiques de traduction.

53. Voir, pour un aperçu des outils rhétoriques à dispositions des clercs faisant œuvre littéraire, les travaux bien connus d'Edmond Faral, *Les Arts poétiques du xi^e et du xiii^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1982. Pour une étude exhaustive du mouvement de transposition de ces traités latins à l'écriture vernaculaire entre la fin du Moyen Âge et la Renaissance on consultera l'ouvrage Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.* Notons que l'ouvrage comporte à la fois des synthèses théoriques et un ensemble anthologique de textes théoriques sur la rhétorique pour la fin de la période médiévale.
54. Pour une approche synthétique de la créativité lexicale et de la pratique littéraire du néologisme dans ce texte, voir, outre Philippe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, *op. cit.* ; *Le Roman d'Énéas*, éd. trad., présentée et annotée Philippe Logié, Lille, Presse de l'université Charles-de-Gaulle, coll. « Bien dire et Bien apprendre », Hors-série n° 1, 2014, p. 21 sq.
55. La question de l'enrichissement lexical chez Christine de Pizan, son goût du néologisme, ses liens aux ouvrages de vulgarisation d'Oresme ont été déjà amplement explorés dans de nombreux articles. Voir, pour une vue plus synthétique de la question et une reprise de la question cruciale « Christine a-t-elle fait œuvre de traductrice », la récente thèse de Delphine Videt-Reix, *Christine de Pizan et la poétique de la justice*, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, soutenue à l'université de Provence, 2011 [en ligne : <http://www.theses.fr/2011AIX10006/document>, consultée le 22 mars 2019]. On y trouvera un aperçu global de la place du lexique théologique, politique et scientifique issu du latin.

Pourtant, la technique rhétorique ne saurait à elle seule résumer l'acte d'écrire : il faut aussi, Chrétien de Troyes l'affirme, *y panser* et lui ouvrir l'espace de la création intérieure selon Geoffroy de Vinsauf :

Que le compas intérieur à l'esprit circonscrive d'abord tout l'espace
Où se déploiera la matière. Qu'un plan précis fixe avant toutes choses
Le point d'où la plume va entamer sa course et les bornes qui l'arrêteront⁵⁶.

32

La rumination de la littérature monastique le montre elle aussi : l'invention est d'abord accès à ce qui est déjà présent dans le secret de l'homme intérieur. En amont du geste qui organise la matière, il en est un autre qui consiste à convoquer la mémoire. On le sait, cette faculté reste l'une des ressources fondamentales de l'invention littéraire médiévale ainsi que l'ont montré les travaux de Mary Carruthers⁵⁷. C'est qu'elle n'est rien moins qu'un stock de mots et de choses emmagasinés par le sujet écrivant : elle est tout au contraire une bibliothèque ordonnée⁵⁸ selon des techniques de visualisation précises et une faculté dynamique qui s'offre à l'écriture comme une matrice puissante. À la suite de l'Antiquité, le rôle de la mémoire et l'acte qui la convoque sont dûment évoqués par les théoriciens qui se penchent sur l'acte d'écrire et la mémoire fait figure de servante invisible de la rhétorique dans les textes proprement littéraires qui dérobent les secrets de leur élaboration. Néanmoins, les effets de patchwork intertextuels, les hiatus mal ravaudés dans la trame de l'écriture laissent entrevoir parfois au lecteur moderne cette incessante activité qui puise dans le fond du connu. Elle apparaît en revanche bien plus nettement dans des textes où la visée esthétique le cède à l'orientation pragmatique : dans les sermons, les textes spirituels, les textes scientifiques, images et rythmes sonores de la mémoire réapparaissent. Érigés ainsi au rang de schème structurant pour le texte, ils révèlent dans le même temps leur source et nature initiales et éclairent à rebours la création littéraire.

Mémoire, inspiration ou imagination ? Il est à noter que si les textes reviennent souvent sur ce geste de convocation d'une matière/matrice, les différents cadres qu'ils peuvent mobiliser diffèrent au point de changer *in fine* le sens de l'acte. Le

56. « *Circinus interior mentis praecinet omne / Materieae spatium. Certus praelimitet ordo / Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades / Figat. [...]* », traduit dans Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, op. cit.*, p. 61.

57. Mary Carruthers, *Machina memorialis, op. cit.*

58. La bibliothèque peut être l'une des métaphores qui rend compte de cette mémoire structurée mais la pensée médiévale a également recouru avec tout autant de succès aux images empruntées à l'architecture. Il convient de saisir la double dimension de ces métaphores visuelles : elles renvoient en effet à la structuration de l'esprit qui est opérée par la mémoire et au stock d'informations que cette dernière renferme. La bibliothèque est ainsi à la fois composée de rayonnages manifestant un système de classement et d'ouvrages conservant des contenus intellectuels.

geste qui en appelle à la mémoire renvoie ainsi à l'intériorité du sujet écrivant, sans toutefois lui conférer de dimension transcendante ; à l'inverse, l'inspiration prophétique dont se réclame Alain de Lille au seuil de son *Anticlaudianus* le place dans une relation d'extériorité à sa matière en même temps que dans une subordination vis-à-vis du divin :

Vers un plus noble chant je tends et dépouillant
 Tout le poète, j'usurpe le verbe nouveau du prophète.
 À la céleste Muse cédera le terrestre Apollon [...] ⁵⁹.

La fin du Moyen Âge voit s'opérer un glissement de l'inspiration vers l'imagination⁶⁰, cette dernière conservant en partie les formes de la première. Les textes multiplient ainsi les signes exhibant cette mobilisation d'une matrice intérieure qui n'est plus seulement mémoire mais aussi imagination. Toutefois si l'action d'un sujet est convoquée, à terme, songes et visions allégoriques brouillent les limites entre la transcendance, incarnée par les entités idéelles, et le garant de la diégèse et du discours. Peut-on parler de geste créateur et de *faire* quand il est question de rêver ou d'accueillir des visions ? Certes, le sémantisme tend à orienter vers un *faire* passif de l'auteur narrateur puisque la création semble s'y donner. Pourtant ces scénographies textuelles nous éclairent, car, sous le couvert du sommeil auquel répond la mise en récit finale, elles relient un geste, l'écriture, à un sujet. Aussi les truchements allégoriques n'ont-ils pas, chez Alain Chartier, chez Christine de Pizan ou chez Jean Gerson, la consistance de l'ancienne inspiration divine d'un Alain de Lille. Car dans ces scénographies allégoriques, le narrateur est à la fois le récepteur d'un discours et celui qui le couche par écrit.

Il est pourtant un dernier geste qui se déploie en parallèle de ces deux étapes et qui ouvre également sur un vaste pan de la créativité médiévale : celui de la lecture associée à l'exégèse et à l'interprétation. La glose est en effet

59. « *Maiorem nunc tendo liram totumque poetam / Deponens, usurpo michi nova verba prophete / Celesti Muse terrenus cedit Apollo* », traduit dans Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, chap. 6 : « Alain de Lille. Le neuf, le beau et le multiple : la *poetria nova* de l'*Anticlaudianus* », p. 419-483, cité p. 444-445.

60. Pour une approche du statut de l'inspiration au Moyen Âge, voir Claire Kappler et Roger Grozelier (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, Paris, L'Harmattan, 2006. En particulier les contributions de Jean-Yves Tilliette, « Mage ou artisan ? La place de l'inspiration dans les théories latines de la création poétique de l'Antiquité et au Moyen Âge », p. 109-122 ; de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « L'inspiration des poètes lyriques à la fin du Moyen Âge : le cas de Christine de Pizan », p. 291-302 et celle d'Armand Strubel, « Mélancolie et inspiration à la fin du Moyen Âge », p. 303-319.

créatrice au Moyen Âge⁶¹ : commenter, c'est déjà inventer et il importe de ne pas reléguer la création au second degré⁶² dans les obscurs bas-fonds d'une conscience pré-moderne, voire primitive. Dante et son auto-commentaire de *La Divine Comédie* témoignent ainsi de la portée immense de cette créativité interprétative : le geste de la glose pose à terme la littérature en rivale d'une autre création de sens, la théologie. Les nombreuses entreprises de moralisation de la fin du Moyen Âge, tel l'*Ovide moralisé*⁶³, offrent par ailleurs un champ d'études privilégié pour mesurer que *senefiance* narrative et *sens* allégorique s'entremêlent continûment dans l'art d'écrire pour constituer un seul et même discours en dépit des séparations apparentes que ménage le texte entre la *fable* et la glose. Ainsi, si le *faire* des pratiques esthétiques médiévales interroge le terme plus moderne de création c'est bien parce qu'il a toujours à voir, dans sa pratique mais aussi dans ses théorisations, au déjà-là : *matiere, mémoire, ars, source*, etc. Qu'est-ce que créer pour une écriture de la glose allégorique ou dans une logique de copie palimpseste : c'est introduire du neuf, et non du nouveau, c'est-à-dire, du pas-encore-là au lieu d'un encore-jamais-vu.

Augmenter la matière textuelle, la signifiante, le savoir, tel est l'un des visages de celui que le Moyen Âge appelle *auctor*, de *augere*. Pourtant, véritable Protée sémantique⁶⁴, il emprunte également à *agere* pour renvoyer à l'idée de légitimité ou d'autorité. C'est qu'en réalité, même si la référence divine reste centrale dans l'appréhension de la création, les pratiques médiévales n'ont de cesse d'interroger en miroir, dans les textes mêmes, le statut de celui qui maîtrise l'invention fictionnelle à partir d'une matière, qui joue de la rhétorique en convoquant sa mémoire et qui dévoile sous la lettre un sens nouveau et caché des textes⁶⁵. En effet, le faire créateur ne peut se passer de ce modeste actant qu'est l'homme... encore faut-il pouvoir penser et dire la place et le rôle qui sont les siens. La question n'est pas mince, car celui qui tient la plume donne le sens du geste, et du texte : telle est la conclusion des nombreux *accessus*⁶⁶ élaborés pour les auteurs

61. Paul Zumthor, « La glose créatrice », dans Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance (dir.), *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire : France-Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Actes du colloque international sur le commentaire, Paris, mai 1988, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 11-29.

62. Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

63. Sur l'*Ovide moralisé* et sur l'intrication forte et signifiante de la fable et de l'allégorie au plan littéraire, voir Marylène Possamaï-Perez, *L'Ovide moralisé, essai d'interprétation*, Paris, Honoré Champion, 2006, notamment la seconde partie, « Senefiance », p. 299-587.

64. Marie-Dominique Chenu, « Auctor, Actor, Autor », art. cit.

65. Voir sur ce point le bel article de Mireille Séguy, « La tentation du pastiche dans *L'Estoire del saint Graal* : retraire, refaire, défaire la Bible », *Études françaises*, 46/3, 2010, p. 57-78. L'autrice y prend soin d'articuler précisément la figure de l'auteur médiéval et la création qui est la sienne à cet intertexte si spécial qu'est la Bible.

66. Sur les *accessus* médiévaux, on pourra consulter Ghisalberti Fausto, « Medieval biographies of Ovid », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 1946, p. 10-59.

antiques ou *vidas* pour les trouvères de langue d'oc. Cette recherche d'une cohérence interne du texte en partant de données extratextuelles n'est pas sans se heurter à bien des écueils, car il est des auteurs retors qui exploitent jusqu'à l'aporie les schémas de la fiction médiévale : le discours de Jean de Meung est-il celui que prononcent les personnages immoraux du *Roman de la Rose* ou l'aveu repentini qu'on trouve dans son testament⁶⁷ ? Ni la matière courtoise dévoyée, ni la pragmatique du *faire* créateur ne peuvent élucider totalement les tours et détours de l'ironie qui exige, en creux du texte, la présence d'un acteur de l'écriture. Mais le besoin d'auteur pour autoriser le geste créateur ne se fait pas seulement sentir dans ces cas limites ; il est tout aussi vital quand celui qui prend la plume est affublé d'une tare, que ce soit la maladie⁶⁸... ou la féminité chez Christine de Pizan⁶⁹. Il est des situations moins problématiques ; pourtant à partir du Moyen Âge central, et ce jusqu'à la fin de la période médiévale nombreuses sont les stratégies qui mettent en scène dans les textes des gestes concrets (trouver un livre⁷⁰, écrire dans une chambre), ou symboliques (se retirer à l'écart⁷¹) qui permettent de relier le *faire* et le texte qui se déploie dans la lecture. Preuve que si la création n'est pas pensée dans nos termes modernes, la place de l'actant humain, elle, en dépit de l'inspiration divine, ou malgré elle, demeure un élément central dans la compréhension des pratiques artistiques.

67. Sur la question des failles de l'*authoritas* entre conception morale et constructions fictionnelles, voir l'introduction de l'ouvrage consacré à Chaucer par Alastair Minnis, *Fallible Authors. Chaucer's Pardoner and Wife of Bath*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008.
68. C'est le cas dans les « Congés d'Arras » de Jean Bodel où la différence et la mise à l'écart sociale nourrit le surgissement d'une parole subjective et qui ne s'autorise que d'elle étant partout ailleurs refusée. Cf. *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, éd. Pierre Ruelle, Paris, PUF, 1965. Pour une approche critique, voir Gérard Michèle, « Quand la lèpre fleurit... Corps et écriture dans les *Congés* de Jean Bodel et Baude Fastoul » *Littérature*, n° 102, 1996, p. 14-28 ainsi que Michel Zink, « Le ladre, de l'exil au Royaume. Comparaison entre les *Congés* de Jean Bodel et ceux de Baude Fastoul », *Exclus et systèmes d'exclusions dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA, coll. « Sénéfiance », 1978.
69. Voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Christine de Pizan et le scandale : naissance de la femme écrivain », *Lettres romanes*, 58 : « Hors-série : "Toutes choses sont faictes cleres par escripture" : Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine », numéro sous la direction de Virginie Minet-Mahy, Claude Thyry et Tania Van Hemelryck, 2004, p. 45-56, notamment p. 51.
70. Danielle Bohler, « Frontally and in profile: the Identifying Gesture of the late Medieval Author », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 173-186.
71. Étienne Anheim, « Une lecture de Pétrarque. Individu, écriture et dévotion », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, p. 187-209.

Si la relation entre le Créateur et sa créature-créatrice est une problématique qui a énormément préoccupé les médiévaux, connaître la place de l'artiste dans son milieu social et professionnel est tout aussi primordial pour l'étude de la production artistique. Composer avec une multitude de contraintes, tel est un des aspects majeurs de la création médiévale. Certaines contraintes peuvent être inhérentes à la matière à façonner – la langue pour les auteurs, les matériaux plastiques pour les artistes – ou résulter de l'autorité des créations antérieures, de la tradition littéraire et artistique. À ces contraintes s'ajoutent des contraintes humaines, car la création médiévale est en grande partie collective. Le cadre communautaire et légal des corporations ne constitue qu'un des aspects de ce caractère collectif⁷². Que ce soient le(s) enlumineur(s) et l'auteur collaborant à un manuscrit, les peintres, architectes et sculpteurs sur un chantier architectural ou les peintres et les lissiers pour une tapisserie ; les créateurs travaillent ensemble pour satisfaire un autre acteur important de la création médiévale qu'est le commanditaire.

La production humaine se divise au Moyen Âge entre les « arts libéraux⁷³ », assimilés à la production intellectuelle, au concevoir dans une perspective spirituelle et désintéressée, et les « arts mécaniques⁷⁴ » représentant la production manuelle, l'exécution dans une perspective vitale et rétribuée. L'artisan médiéval est englobé dans la seconde catégorie, son activité associant conception et réalisation, savoir et savoir-faire, pensée et matière. De la même façon que les autres professions manuelles, les artistes-artisans sont soumis au cadre des corporations dont l'aspect juridique impose une série de contraintes strictes.

À partir du XII^e siècle, les corporations réglementent et organisent la concurrence dans un domaine d'activité économique donné. Leurs statuts donnent une véritable structure à la pratique artistique quotidienne : des matériaux utilisés – particulièrement dans les domaines manipulant des matières précieuses comme l'orfèvrerie – au nombre de compagnons dans l'atelier en passant par les modalités de présentation du chef-d'œuvre, ou encore à la répartition du travail pour les commandes faisant intervenir plusieurs ateliers⁷⁵. Chaque artisan est ainsi contraint à de multiples niveaux dans sa création, et

72. Voir notamment Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Actes du colloque international, Centre national de la recherche scientifique/ Université de Rennes I-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, t. 1: *Les Hommes*, Paris, Picard, 1986.

73. Catégorie définie par l'auteur latin Martianus Capella au V^e siècle. Voir Carole Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts Moyen Âge et Renaissance*, Paris, PUF, 2014.

74. Expression qui apparaît au IX^e siècle dans les écrits du philosophe irlandais Jean Scot Erigène.

75. Carole Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts*, op. cit., passim.

ce, dans le but d'assurer la bonne concurrence et la bonne entente au sein d'un métier mais également d'instaurer une confiance avec les clients.

Selon Martin Warnke, l'intégration de l'artiste à la cour à partir des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles semble avoir été un des principaux leviers de son autonomie grandissante par rapport aux corporations⁷⁶. L'effacement des contraintes corporatives, la pression moins importante des nécessités financières et la plus grande disponibilité nécessaire pour se mettre à la disposition du prince permettent davantage d'autonomie à l'artiste. Cependant, il ne semble pas que ce statut d'artiste de cour donne vraiment lieu à une plus grande liberté dans la création elle-même. Il s'agit toujours, pour l'artiste, de composer avec d'autres contraintes et notamment avec les exigences de son commanditaire.

Le processus de commande tient une place importante dans la création artistique au Moyen Âge. Le ou les commanditaires font réaliser, selon leurs goûts et leurs envies, une œuvre dont ils ne peuvent qu'imaginer l'aspect final. Afin d'assurer une réalisation conforme à leurs attentes, les commandes font l'objet de contrats décrivant plus ou moins précisément l'œuvre désirée. Sa réalisation engage souvent des coûts trop importants pour laisser la place à l'incertitude. Ceci est particulièrement vrai pour les œuvres faites de matériaux précieux ou pour les arts monumentaux. Au prix des matériaux peut également s'ajouter la grande accessibilité de certaines œuvres qui, une fois installées, sont visibles par le plus grand nombre⁷⁷. Le commanditaire dispose de deux outils principaux qui complètent une description écrite jamais assez précise pour garantir totalement la satisfaction du commanditaire : la prise de modèle d'une œuvre existante, connue et aisément accessible, ou l'adjonction au contrat d'un modèle figuré (appelé « pourtrait » ou « patron »)⁷⁸.

La confrontation, très rarement possible, entre les œuvres et leur contrat permet de mettre en lumière la place importante du commanditaire et le dialogue de celui-ci avec l'artiste. Les œuvres font l'objet de renégociations et d'arbitrages postérieurs à la commande. Selon Roland Recht, le premier contrat n'a pas un caractère définitif et doit être complété par la suite⁷⁹. Les « pourtraicts » servent alors de moyen de surveillance pour le commanditaire. Le tableau représentant le *Couronnement de la Vierge* réalisé en 1454 par Enguerrand Quarton illustre

76. Martin Warnke, *L'Artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 235.

77. Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », dans Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et Artistes. La figure du créateur au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 25-35.

78. Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, t. 2 : *Commande et travail*, op. cit.

79. Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1987, p. 90.

parfaitement ce processus. Le contrat passé entre le peintre et Jean de Montagny, titulaire d'une chapellenie de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon⁸⁰, nous donne à voir les compromis entre peintre et commanditaire en ce qui concerne le délai et le prix mais également l'iconographie – singulière et complexe – et des considérations d'ordre plus technique comme les matériaux picturaux.

L'iconographie, qu'elle soit religieuse ou profane, littéraire ou insignnologique, est en partie orientée, voire dictée par le ou les commanditaires. Dans le registre profane, les échanges entre le sculpteur Antoine le Moiturier et le duc Philippe le Bon, en 1466, au sujet du tombeau de Jean sans Peur, sont assez révélateurs. Le sculpteur doit venir rencontrer le duc de Bourgogne afin qu'il s'assure que l'œuvre soit faite selon « son bon plaisir [...] comment il vault iceulx gisans être de leurs habis et contenances⁸¹ ». Le motif des vêtements prenant une grande place dans la symbolique insignnologique et politique, il est normal qu'il soit choisi par le commanditaire. La singularité ou la complexité de certains programmes iconographiques témoignent, même en l'absence de contrats conservés, du rôle important du commanditaire dans leur élaboration. Les vitraux du chœur de la basilique de Saint-Denis développent un programme iconographique si complexe, aux multiples niveaux d'interprétations et aux références théologiques singulières, que le dialogue autour de leur mise en image entre l'abbé Suger, qui les fit réaliser, et les peintres-verriers ne fait aucun doute⁸².

38

Les contrats permettent également d'apporter des informations en ce qui concerne les rapports entre les artistes, autre pan du caractère collectif de la création médiévale. Ainsi, certains des modèles ou « pourtraicts » adjoints aux contrats sont réalisés par des artistes d'autres spécialités. C'est le cas, par exemple, du patron du groupe sculpté de la *Mise au tombeau* de Malesherbes, dessiné par le peintre Nicolas d'Amiens et confié au sculpteur Adrien Wincart, comme le stipule un contrat⁸³ daté de 1495. Ici, la liberté créatrice du sculpteur est, semble-t-il, particulièrement contrainte. L'éventuel dialogue entre les

80. Jean de Montagny serait en fait l'intermédiaire entre les moines chartreux du Couronnement. Voir Bernard de Vaivre, « Le chanoine Jean de Montagny et son demifrère Antoine représentés sur le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141, fasc. II, 1997, p. 423-447 ; Daniel Le Blévec et Alain Girard, « Le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton : nouvelle approche », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 135, fasc. I, 1991, p. 103-126.

81. Pierre Quarré, *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, Dijon, Musée de Dijon/Palais des ducs de Bourgogne, 1973, p. 28 et Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 30.

82. Voir notamment Louis Grodecki, *Les Vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XII^e siècle*, 2 vol., t. I : *Histoire et restitution*, Paris, CNRS, 1976, t. 2 : *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, Paris, PUPS, 1995.

83. Catherine Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" et la mise au tombeau de Malesherbes. À propos d'un document inédit », *Bulletin monumental*, 54/4, 1996, p. 329-342.

deux artistes qui pourrait rendre compte d'une co-conception du modèle est malheureusement difficile à déterminer. Ce dialogue peut être totalement exclu dans le cas d'une succession. Sur le chantier de la nécropole bourguignonne de Champmol, lorsqu'en 1406, le sculpteur Claux de Werve succède à son confrère Claus Sluter, il doit s'engager à « loïalement parfaire [...] la sépulture de feu monseigneur tout selon le contenu du marché fait à feu ledit Claux Seluster⁸⁴ ». Ce type d'engagement décrit davantage Claux de Werve comme un exécutant que comme un concepteur. Le marché, aussi précis qu'il soit, ne lui laissa-t-il pas une certaine marge de manœuvre ? Ici la distinction entre le travail d'un artiste et de son confrère au sein d'un même projet est difficile à saisir.

Les peintres enlumineurs constituent un cas particulièrement intéressant par leur relation avec les auteurs. La collaboration entre ces créateurs est alors nécessaire pour le développement de la relation des images au texte. Les premiers humanistes français issus de milieux des grands corps de l'État, se sont parfois intéressés personnellement à l'illustration de leurs manuscrits. On pense notamment à l'illustration des *Ceuvres* de Salluste dont le programme est rédigé par le greffier Jean Lebègue lui-même. Le greffier se préoccupe du contenu des histoires mais aussi des questions de forme et de technique⁸⁵. Christine de Pizan constitue un exemple remarquable par son engagement important dans l'illustration de ses textes. Elle a rédigé des instructions marginales laissées à l'intention des peintres ainsi que des rubriques constituant un descriptif explicite et inspirant des enluminures. Ces manuscrits illustrent particulièrement bien la relation entre écriture et illustration, et ce parfois au cours même de l'écriture, le souci de l'illustration bénéficiant à l'énonciation littéraire, par l'intermédiaire de la rubrique⁸⁶. L'analyse de ces illustrations permet d'approcher le processus de leur élaboration et l'étroite collaboration de Christine et de ses peintres. La création médiévale se trouve augmentée par cet aspect proprement collectif, par cette hybridité des moyens d'expression et par la collaboration d'artistes de multiples spécialités travaillant ensemble telle une créature merveilleuse aux multiples têtes conceptrices et mains exécutantes.

84. Pierre Quarré, *Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du xv^e siècle*, Dijon, Musée de Dijon, 1976, p. 23 ; Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 29.

85. Fabienne Joubert, « L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan », dans Sophie Cassagnes-Brouquet et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et Artistes*, op. cit., p. 103-119, ici p. 104.

86. *Ibid.*, p. 105-106.

Son éternuement projette de la lumière,
 ses yeux ressemblent aux paupières de l'aurore.
 De sa gueule jaillissent des torches,
 il s'en échappe des étincelles de feu.
 De ses naseaux sort une fumée,
 comme un chaudron qui bout sur le feu.
 Sur terre, nul n'est son maître.
 Il a été fait intrépide.
 Il brave les colosses,
 il est roi sur tous les fauves⁸⁷.

40

Tel est décrit dans le Livre de Job le Léviathan, monstre du chaos primitif, mi-serpent, mi-dragon, personnification des puissances hostiles que doivent affronter tour à tour les prophètes véterotestamentaires. Pourtant, dans la pensée médiévale, la créature merveilleuse est l'œuvre de Dieu, au même titre que les autres. Miroir des aspects les plus souterrains du monde, la créature merveilleuse sert d'image nécessaire au dévoilement du mystère de Dieu. Augustin l'affirme dans ses *Confessions*⁸⁸, annonçant – tant son influence sur l'exégèse monstrueuse médiévale fut grande – une manière de penser « propre au Moyen Âge⁸⁹ ». La manifestation du monstre pose ainsi un double problème théologique. Toutes les créatures ont été créées par Dieu au commencement du monde : l'homme à l'image de son Créateur, les animaux pour servir l'homme. La dénomination par Adam de tous les animaux suppose à la fois un achèvement et un ordonnancement de la Création. Le monstre, qui, par essence, est informe et innommable, se place dans l'espace interstitiel qui sépare deux catégories ontologiques. Il transgresse un ordre établi. La créature est ainsi conçue par le théologien d'Hippone, reprenant les théories d'Aristote, comme « *ab usitato cursu* », c'est-à-dire ce qui sort du cours habituel des choses⁹⁰. C'est également ce qu'entend désigner l'adjectif « merveilleux » – qui, dans les langues romanes et germaniques, désigne l'étonnement et l'admiration ressentis face à des « faits réels ou [d]es représentations illusoire[s] qui nous frappent par leur caractère de

87. *La Bible de Jérusalem*, op. cit., Jb, XLVI, 10-27, p. 860-861.

88. Claude Lecouteux, « Introduction à l'étude du merveilleux médiéval », *Études germaniques*, 36, 1981, p. 273-290.

89. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 210.

90. *Ibid.*, p. 212.

rareté et qui nous paraissent en contradiction avec l'ensemble des lois connues régissant le monde extérieur objectif⁹¹ ».

Cependant, bien qu'œuvre de Dieu, la créature remet en cause « les rapports de l'homme avec Dieu, la nature et le diable ». Jacques Le Goff rappelle ainsi que le merveilleux médiéval « mêle des objets d'admiration et de vénération à des objets de perte⁹² ». En effet, si la merveille peut être christique, telle que l'incarne le calandre – cet oiseau d'une blancheur parfaite qui symbolise le Christ –, elle peut être aussi l'œuvre de Satan. En ce sens, pour Francis Dubost, « le temps des *merveilles* est [aussi] un temps de malheur », en ce que la *merveille* peut traduire également le « désarroi d'une conscience engagée dans un monde désaccordé, parfois hostile, imperméable à la compréhension, opposant ses mystères et ses périls à la quête menée par les hommes⁹³ ».

Le merveilleux apparaît alors comme un objet culturel et psychologique complexe, qui à ce titre possède sa propre périodisation⁹⁴. Selon Jacques le Goff, sa chronologie recouperait plus ou moins les prises de position successives du christianisme de cette époque à l'égard des phénomènes comme le rêve ou le rire. De ce fait, à une phase de répression durant le haut Moyen Âge, succéderait aux XII^e et XIII^e siècles une phase caractérisée par l'irruption du merveilleux dans la culture savante, notamment par le biais de la littérature courtoise. Enfin adviendrait une dernière phase qui serait celle de l'« esthétisation » du merveilleux aux XIV^e et XV^e siècles. Si cette chronologie a été depuis reprise par de nombreux chercheurs, nous nous proposons de la compléter par la naissance de la démonologie, qui ouvre, à partir des années 1430, un nouveau pan du merveilleux⁹⁵.

Au cours de son histoire, le merveilleux puisa son inspiration dans des domaines très divers, au rang desquels les Antiquités grecques, égyptiennes et sumériennes, tiennent une place importante. La redécouverte des œuvres des naturalistes à partir du XIII^e siècle, dont l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien a ainsi grandement enrichi l'imaginaire merveilleux médiéval. En regard, le christianisme, qui expulse le merveilleux au profit du miraculeux autour de Jésus⁹⁶, semble avoir inventé peu de créatures monstrueuses et davantage, emprunté à l'héritage antique. Notons toutefois que l'Apocalypse a donné vie à

91. Voir la définition donnée par Hubert Matthey, dans *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne, Payot, 1915, p. 13.

92. Jacques Le Goff, s. v. « Merveilleux », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 709-724, ici p. 709.

93. Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 89-90.

94. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 711.

95. Alain Boureau, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 18.

96. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 713.

de nombreuses créatures merveilleuses qui ont hanté l'imaginaire des hommes et des femmes du Moyen Âge. Il s'agit des anges aux trompettes eschatologiques, des cavaliers catastrophiques, ou encore de la Bête, telle que la dépeint Giotto dans sa fresque du *Jugement dernier* pour la chapelle des Scrovegni à Padoue (1303-1306). Enfin, notons que le paganisme barbare, celte tout comme scandinave, inspira des créatures à de nombreuses chansons de gestes et romans (notamment des humanoïdes avec le nain du *Lancelot en prose*⁹⁷ à la tête de la charrette d'infamie ou encore les géants d'*Artus de Bretagne*⁹⁸). Enfin l'homme médiéval croit que les mondes périphériques, non connus, sont peuplés de races monstrueuses. Ainsi, au travers de ces exemples transparait une géographie du merveilleux qui nous fait voyager des confins scandinaves et bretons jusqu'aux abords de l'Orient avec les récits de Marco Polo⁹⁹.

42

Or il convient de souligner que le choix, ou l'invention, de ces créatures merveilleuses procèdent d'une pensée analogique propre au langage symbolique de l'image médiévale. Ainsi, la pensée analogique médiévale « s'efforce d'établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché ; et principalement entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place dans les vérités éternelles de l'au-delà ». Selon Michel Pastoureau, « même s'il est polymorphe, le symbole médiéval se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins grande – entre deux mots, deux notions, deux objets¹⁰⁰ ». Les meilleurs exemples en sont les hybrides, ces « sang-mêlés ». Ces êtres composites procèdent de la réunion de plusieurs éléments caractéristiques d'espèces différentes, humaines et animales à l'image de Mélusine, la femme serpent¹⁰¹, ou des cynocéphales, ces hommes à tête de chien, décrit dans le récit de voyage d'Odéric de Pordenone, moine franciscain qui s'est rendu en Asie Mineure, en Chine et au Tibet¹⁰².

Malheureusement, nous ne pouvons espérer dresser ici une liste exhaustive de toutes les créatures peuplant l'imaginaire médiéval et préférons en référer

97. *Lancelot : roman du XIII^e siècle*, éd. et trad. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 vol.

98. *Artus de Bretagne, fac-similé de l'édition de Paris Nicolas Bonfons (1584)*, éd. Nicole Cazauran et Christine Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996. Voir Christine Ferlampin-Acher, « Le monstre dans les romans des XIII^e et XIV^e siècles », dans Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Écritures et modes de pensée au Moyen Âge (VII^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 69-87.

99. Marco Polo, *Le Devisement du monde : le livre des merveilles*, éd. et trad. Arthur Christopher Moule et Paul Pelliot, Paris, La Découverte, 2011.

100. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Points, 2014.

101. Voir, dans ce volume, le chapitre de Joanna Pavlevski-Malingre, p. 247-264.

102. Odéric de Pordenone, *Le Voyage en Asie d'Odoric de Pordenone : itinéraire de la pérégrination et du voyage (1351)*, éd. Alvisse Andreose et Philippe Ménard, trad. Jean Le Long, Genève, Droz, 2010.

à la typologie effectuée par Claude-Claire Kappler¹⁰³. Cette dernière place le jeu des formes au centre de sa classification. Le monstre est finalement celui à qui il manque quelque chose d'essentiel (ainsi des blemmyes, monstres sans tête) ou sur lequel un organe est hypertrophié (l'œil des cyclopes). Le monstre peut encore se caractériser par sa grandeur ou sa petitesse comme le rappelle l'exemple des nains et des géants, par un corps qui mélange les règnes (animal et végétal comme la mandragore), les sexes (amazones) ou les natures (humaines et animales dans le cas de nombreux hybrides). Enfin, il y a le monde caractérisé par une animalité toute puissante (homme sauvage) ou destructrice (basilic).

Ces créatures merveilleuses, l'homme médiéval peut les admirer sur la pierre des églises, les fils d'une tapisserie (*La Dame à la licorne*¹⁰⁴), les armoiries des chevaliers (dragons et loups-garous) ou dans les ouvrages de littérature religieuse et profane. Si elles sont présentes en nombre au xve siècle dans les *marginalia* des livres de prières, c'est d'abord essentiellement comme on vient de l'évoquer dans la littérature courtoise, les fables et satires de tradition ancienne qu'on les retrouve¹⁰⁵. Notons cependant qu'à la fin de la période, la littérature savante se fait également le relais de cet imaginaire merveilleux. Ainsi des livres de chasse du xiv^e siècle (Gaston Phébus¹⁰⁶) ou des bestiaires, tels ceux de Philippe de Thaon¹⁰⁷, auteur du plus ancien bestiaire écrit en français et de Pierre de Beauvais (ca. 1206). Voici d'ailleurs comment cet auteur picard, choisit d'introduire son ouvrage : « Ici commence le livre que l'on nomme *Bestiaire*, ainsi appelé parce qu'il traite des natures des bêtes. Or l'ensemble des créatures que Dieu plaça sur terre, Dieu les créa pour l'homme, et afin que celui-ci prenne chez elles des exemples de croyance religieuse et de foi¹⁰⁸ ».

Cela nous amène à conclure sur les fonctions du merveilleux. La créature merveilleuse, comme on l'a vu, est le lieu par excellence de la pluralité : pluralité des sens, des fonctions, des formes. La première fonction du merveilleux serait ainsi de laisser à l'homme envisager un monde de possible, se caractériserait donc par une fonction compensatrice, dans un monde de réalités dures et de violence,

103. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles...*, op. cit.

104. *La Dame à la licorne*, six tapisseries (h. 311 à 377 cm, l. 290 à 473 cm), Paris, musée de Cluny (Cl. 10 831 à 10 836), fin du xv^e-début xvi^e siècle.

105. Pensons notamment au succès des cycles arthuriens du *Roman d'Alexandre* (Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre* ou *Le Roman de toute chevalerie*, éd. et trad. Brian Foster et Ian Short, Paris, Honoré Champion, 2003) et du *Roman de Renart* (*Le Roman de Renard*, éd. et trad. Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, 1968).

106. Gaston III, comte de Foix, *Le Livre de chasse de Gaston Phébus, transcrit en français moderne avec une introduction et des notes*, éd. et trad. Robert et André Bossuat, illustré de 87 figures d'après les miniatures du manuscrit français 616 de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Nourry, 1931.

107. Philippe de Thaon, *Le Bestiaire*, éd. et trad. Emmanuel Walberg, Genève, Slatkine, 1970.

108. Pierre de Beauvais, « Bestiaire », dans Gabriel Bianciotto (dir.), *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992, p. 17-64.

de pénurie et de répression ecclésiastiques. Ainsi, selon les mots Jacques le Goff, « la merveilleuse roue de Fortune substituée à l'ordre hiérarchique stable de la société chrétienne et féodale le désordre des déclin et des ascensions politiques et sociales¹⁰⁹ ». Enfin la merveille aurait également pour intérêt de favoriser « la démarche interrogative¹¹⁰ » et se ferait ainsi pour l'homme médiéval moteur du savoir¹¹¹.

Savoir: c'est bien vers ce mot, à la fois verbe et substantif, que conduit toute la réflexion médiévale sur la création, le créateur, et les créatures. Loin d'être pétrifiés devant l'ineffable mystère de la création divine, les hommes du Moyen Âge ne cessent, avec leurs mots, leurs gestes, leurs images, de questionner celle-ci, de chercher à la comprendre, à l'explorer, à s'en saisir pour mieux la faire leur – non pas pour la confisquer à leur profit mais plutôt pour s'inscrire dans son mouvement. C'est cette perpétuelle quête de sens, déclinée dans les théories du faire ou cachée au creux des actes du quotidien, qui est inscrite au cœur de cet ouvrage.

109. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 722.

110. Christine Ferlampin-Acher, *Merveille et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 201.

111. Jacques Le Goff, « Merveilleux », art. cit., p. 723

TROISIÈME PARTIE

Ceux qui créent

COÛT ET CONDITIONS DE LA CRÉATION À ROUEN À LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Anne Kucab
Sorbonne Université

Dans la deuxième moitié du xv^e siècle, après des années de guerre de Cent Ans et d'occupation anglaise, la ville de Rouen est une ville en pleine reconstruction et en plein essor économique¹. Ce renouveau économique se manifeste notamment par une politique artistique ambitieuse menée par l'archevêque de Rouen Guillaume d'Estouteville (archevêque de 1453 à 1483)² et ses successeurs, au nombre desquels Georges d'Amboise (archevêque de 1494 à 1510)³. En effet, à cette époque, l'Église est le grand commanditaire d'œuvres d'art à Rouen. Elle fait rénover la cathédrale, reconstruire et réaménager le palais archiépiscopal et commander largement verrières, tableaux, et sculptures. À l'image de l'archevêque et du chapitre, les paroisses mènent aussi des travaux d'embellissement et de rénovation dans leurs églises, faisant alors appel aux « créateurs » les plus renommés.

Quelles sont les sources dont dispose l'historien pour saisir la création à Rouen à travers ses acteurs qu'ils soient commanditaires ou « créateurs », son coût, les œuvres et les conditions qui ont permis leur genèse ? Le corpus utilisé est quasi exclusivement extrait de la série G concernant Rouen aux archives de Seine-Maritime⁴. Les sources examinées dans cet article ont été définies à l'aide de

1. C'est notamment la démonstration faite par Michel Mollat du Jourdin dans sa thèse (Michel Mollat du Jourdin, *Le Commerce maritime normand à la fin du Moyen Âge : étude d'histoire économique et sociale*, Paris, Plon, 1952).
2. Meredith Jane Gill, *A French Maecenas in the Roman Quattrocento : the Patronage of Cardinal Guillaume d'Estouteville (1439-1483)*, Ph.D diss., Princeton University, University of Michigan Ann Arbor, 1992.
3. Yves Bottineau-Fuchs, *Georges 1^{er} d'Amboise (1460-1510) : un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, Éd. PTC, 2005 ; Jonathan Dumont et Laure Fagnart (dir.), *Georges 1^{er} d'Amboise : 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. Un article lui est également consacré dans l'ouvrage collectif proposant une réflexion plus large sur les liens entre le clergé et les commandes artistiques : Fabienne Joubert (dir.), *L'Artiste et le clerc : commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, xiv^e-xvi^e siècle*, Paris, France, PUPS, 2006.
4. La série G est la série concernant le clergé régulier. Nous utiliserons pour la suite du texte l'abréviation AD5M pour désigner les Archives départementales de Seine-Maritime.

l'inventaire fait à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle par l'archiviste Charles de Beaurepaire⁵. Elles émanent de différentes institutions : délibérations et comptes de l'archevêché et du chapitre cathédral, mais aussi comptes de fabriques paroissiales (notamment la paroisse Saint-Nicolas-le-Pointeur). Il s'agit de sources succinctes dont la vocation première est avant tout comptable et pratique.

L'intérêt de ces sources comptables a surtout été étudié du point de vue de la construction comme l'a montré le volume dirigé par Odette Chapelot qui fait la part belle aux comptes capitulaires et paroissiaux⁶. Parallèlement à cette réflexion sur les conditions de construction au Moyen Âge (réflexion qui prend bien souvent la dimension créatrice en compte), des études plus spécifiques ont été menées pour la Normandie⁷ et pour Rouen⁸. Dans sa thèse, Philippe Lardin⁹ a mené une première approche des métiers liés à la création (peintre, huchiers, et maîtres verriers). La cathédrale de Rouen¹⁰ a fait l'objet de diverses études, une partie d'entre elles insiste sur le rôle de commanditaire de l'archevêque et du chapitre cathédral, notamment à la fin du XV^e siècle, dans la commande des chaires. Enfin, le milieu des peintres verriers a été longuement étudié par Caroline Blondeau dans sa thèse¹¹. Aussi nous avons cherché à montrer ce que nous apprenaient ces sources sur la création à Rouen dans la seconde moitié du

5. Charles de Robillard de Beaurepaire, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Seine-Inférieure : Archives ecclésiastiques, série G*, Paris, P. Dupont, t. I, 1864, t. II, 1874, t. III, 1881, t. IV, 1887 ; *id.*, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Seine-Inférieure : Archives ecclésiastiques, série G*, Rouen, Impr. J. Lecercf, t. V, 1892, t. VI, 1896.
6. Odette Chapelot (dir.), *Du Projet au chantier : maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XVI^e siècles*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.
7. Catherine Arminjon, Sandrine Berthelot, Jean-Yves Marin et Monique Rey-Delqué (dir.), *Chefs-d'œuvre du gothique en Normandie : sculpture et orfèvrerie du XIII^e au XV^e siècle*, Milan, 5 continents, 2008 ; Archives départementales de la Manche (dir.), *La Normandie au XV^e siècle : art et histoire, actes du colloque des 2-5 décembre 1998*, Saint-Lô, Archives départementales de la Manche, 1999.
8. Jenny Stratford (dir.), *Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rouen*, Leeds, W. S. Maney, 1993.
9. Philippe Lardin, *Les Chantiers du bâtiment en Normandie orientale à la fin du Moyen Âge (matériaux et ouvriers)*, thèse sous la direction de Jean-Pierre Leguay, université de Rouen, 1995, 2 vol.
10. Anne-Marie Carment-Lanfry et Jacques Le Maho, *La Cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010 ; Jean-Pierre Chaline, Lucien-René Delsalle, Claude Hohl et Georges Guerif (dir.), *La Cathédrale de Rouen : seize siècles d'histoire (recueil de documents de 1718 à 1956)*, Rouen, Société de l'histoire de Normandie, 1996 ; Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2003 ; Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie, *Chapitres et cathédrales en Normandie : actes du XXXI^e congrès tenu à Bayeux du 16 au 20 octobre 1996*, Caen, Musée de Normandie, 1997.
11. Caroline Blondeau, *Le Vitrail à Rouen, 1450-1530 : « L'escu de voirre »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

xv^e siècle. Leur analyse, aidée par les travaux précédemment cités de Charles de Beaurepaire, Philippe Lardin et Caroline Blondeau notamment, permet d'une part d'approcher le statut du créateur et sa rémunération, et d'autre part d'examiner les conditions de création et les œuvres produites¹².

COMMENT APPRÉHENDER LES CRÉATEURS ET LA CRÉATION DANS LES SOURCES ROUENNAISES ?

Un lexique témoignant d'une grande diversité

Les comptes de la série G permettent de croiser une grande diversité de métiers et de personnes. Nous avons choisi de nous concentrer sur des domaines qui aujourd'hui sont associés à la créativité, en relevant prioritairement dans les sources les mentions de peinture, sculpture, littérature et musique¹³. Deux catégories, pourtant présentes dans les sources et liées à la création n'ont pas été traitées dans le cadre de cet article : il s'agit des verriers¹⁴ et des orfèvres. La thèse de Caroline Blondeau permet largement d'approcher les problématiques liées à la création dans le milieu des verriers. Une étude comparative entre les verriers et les autres professions artistiques reste toutefois à mener. Concernant les orfèvres, si la création est bien une dimension importante de leur travail, le coût important des matériaux utilisés (or, argent) et l'organisation bien définie de leur métier nécessitent une étude particulière et exhaustive qui nous aurait par trop écartés du sujet. Le vocabulaire se rapportant aux professions artistiques et à la création utilisé dans les sources, bien que varié, ne permet que difficilement de saisir la réalité qu'il recouvre. Cela est très significatif dans le domaine de la peinture et de la sculpture où des termes différents sont utilisés pour ce qui semble être le même métier. *A contrario*, il arrive que la désignation de l'activité d'un même homme change en fonction des sources quand ce n'est pas au sein d'une même source. Enfin, certaines personnes peuvent exercer plusieurs métiers à la fois.

12. Nos réflexions ont été nourries par : Yves Bottineau-Fuchs, *Peindre en France au xv^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Yves Bottineau-Fuchs, *Haute-Normandie gothique : architecture religieuse*, Paris, Picard, 2001 ; Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : actes du Colloque international, Rennes, 2-6 mai 1983*, Paris, Picard, 1986. Citons aussi l'article précurseur de François Jules Doublet de Boisthibault, « Les artistes au Moyen Âge », *Revue archéologique*, 7/1, 1850, p. 276-293. Nous regrettons beaucoup de n'avoir pu consulter l'ouvrage suivant : Karel Davids et Bert De Munck (dir.), *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, Farnham, Ashgate, 2014.

13. Ce domaine est notamment abordé grâce aux nombreuses mentions d'organistes et d'orgues dans les sources comptables.

14. Il ne s'agit pas des souffleurs de verre, mais des fabricants et décorateurs de vitraux.

La mention qui revient le plus fréquemment concerne ceux qui font « des images », les dénominations employées sont les suivantes « œuvre en image », « ouvrier en images¹⁵ », « tailleur en image¹⁶ », « ymagier¹⁷ » et « imaginier¹⁸ ». On appréciera la proximité de « imagier » et « ymaginier » avec notre terme actuel « imagination » qui se réfère directement à une part de la création. La définition « d'imagier » et de ses synonymes donnée par le *Dictionnaire de Moyen Français* (DMF) est la suivante : « personne qui réalise des représentations d'êtres ou de choses (en peinture ou en sculpture)¹⁹ ». Les travaux décrits dans les sources laissent à penser que le terme « imagier » et ses dérivés sont utilisés à Rouen pour désigner des sculpteurs (sur pierre, comme Jehan Audis « imagier en pierre²⁰ », ou sur bois), les termes « peintre²¹ », « peinteur²² » et « *pictori*²³ » sont préférés dans les autres cas. Ces qualifications laissent donc supposer les capacités de ces hommes pour la création ou tout du moins pour la réalisation d'images minutieuses. Ainsi lors de la fabrication des chaires pour la cathédrale, les sources parlent d'imagiers et de huchiers²⁴. Il est donc vraisemblable que les tailleurs d'images s'occupaient des parties sculptées des chaires confectionnées par les huchiers. On pouvait aussi déléguer à ces derniers la sculpture de menus détails répétitifs (motifs ornementaux comme des fleurs ou des guirlandes). Les imagiers et les huchiers ont eux-mêmes mis leur travail en scène sur les miséricordes des stalles de la cathédrale. En effet deux miséricordes représentent, l'une un huchier en train de sculpter une chaise (miséricorde NH-11) ; l'autre, un tailleur d'images occupé à créer un visage (miséricorde SH-02)²⁵. Nous

15. Comme François Trubert, ADSM, G. 2496, fol. 53 v°.

16. Comme Paul Mauselemen, ADSM, G. 2496, fol. 63 v°. L'orthographe de Paul Mauselemen est très variable (elle varie même au sein d'un même registre). On trouve aussi Mosselemen (ADSM, G. 2492, fol. 32 r°) et Mosselamen (ADSM, G. 2492 fol. 33 v°). Nous adopterons Mauselemen pour la suite du texte.

17. François Trubert est aussi qualifié d'imagier à plusieurs reprises « Audit Trubert ymagier », ADSM, G. 2496, fol. 55 v° et fol. 57 r°. L'usage de plusieurs termes différents concernant une même personne dans un même registre semble indiquer qu'il existait plusieurs appellations (très proches) pour un même métier.

18. ADSM, G. 3436, fol. 20 v°. On trouve également une version en latin : « *Ymaginarius* », ADSM, G. 2143, fol. 164 v°.

19. *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015, s. v. « Imaginier » [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 20 juin 2019].

20. ADSM, G. 2492, fol. 23 v°.

21. Comme Hance Voissel, ADSM G. 2492, fol. 10 v°. L'orthographe de Hance Voissel est très fluctuante, on trouve également Hance Boissel.

22. La paroisse où habitent de nombreux créateurs (peintres, tailleurs d'images) s'appelle ainsi Saint-Nicolas-le-Peinteur.

23. ADSM, G. 2481.

24. D'après le *Dictionnaire du Moyen Français*, le huchier est une personne qui fabrique des coffres ou d'autres ouvrages en bois comme des armoires, des portes, des bancs.

25. Les miséricordes sont pour certaines encore en place dans la cathédrale de Rouen. Des reproductions des deux miséricordes citées sont visibles dans Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen*, op.cit., p.119.

sommes donc bien dans le cas d'une activité créatrice dans la mesure où l'imagier avait pour tâche de sculpter l'objet, et non de le produire.

La différence entre artiste et artisan est difficile à percevoir au Moyen Âge, l'utilisation conjointe des huchiers et des imagiers pour la fabrication des chaires montre que certaines personnes étaient identifiées comme ayant un savoir-faire et une capacité à « figurer ». C'est ce savoir-faire qui était mis en avant avec l'emploi de termes dérivés du mot « image ». Les deux activités, artisanale et artistique, pouvaient par ailleurs s'exercer en même temps. Nous trouvons ainsi mention de « Guerart Louf », désigné dans le même compte comme « peintre et imagier²⁶ » puis comme « marchand et ouvrier en tables hystoriés²⁷ ». Les sources mentionnent un « maçon et ymaginier²⁸ », on y trouve aussi Guillaume du Chastel décrit comme « tailleur et ymagier de feuilles de machonnerie » puis comme « ouvrirer en reparacions d'ymages et de feuilles [de machonnerie²⁹] ». Les peintres sont mentionnés quand il s'agit de peindre des visages et des mains sur des bannières de processions (opération particulièrement délicate qui nécessite du savoir-faire). La prudence est toutefois de mise quant à la créativité de cette activité puisque le même terme de « peintre » est utilisé dans les sources pour deux activités distinctes. D'une part, il désigne une activité créatrice où le peintre « estofle » les mains et les visages sur les bannières³⁰, mais ce terme fait également référence à celui que nous qualifierions aujourd'hui de peintre en bâtiment et qui peint par exemple les piliers ou les voûtes du chœur³¹.

Si certains termes comme « ymagier » ou « peintre » semblent désigner des activités plus créatrices³² que d'autres, la frontière reste toutefois très floue. La réputation de ces hommes et le montant de leurs gages sont d'autres indices

26. ADSM, G. 2501, fol. 23 r°. Ce dernier se définira comme « Ymaginier et peintre » dans les statuts de la confrérie qu'il crée : *Statuts de la confrérie des Trespassés*, 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).

27. Les journées d'étude ont permis une discussion sur cette différence de désignation dans un même compte. Elle s'explique peut-être par la différence dans la fonction et le travail demandé. Dans le premier cas, Guérard Louf paraît autonome puisqu'il se contente de « louer » un espace dans la cathédrale. Dans le second cas, il est lié au chapitre puisqu'il passe un marché avec lui, ce qui explique peut-être sa dénomination comme marchand et comme ouvrier.

28. Il s'agit de Guillaume de Bourges. ADSM, G. 72, fol. 20 v°.

29. ADSM, G. 2502, fol. 40 r° pour la première mention et fol. 42 r° pour la seconde.

30. ADSM, G. 2501, fol. 113 r°.

31. ADSM, G. 2490 (Comptes de l'année 1432-1433) : Pierre Bertran, peintre, est payé pour avoir nettoyé et peint deux voûtes proches du chœur (il s'agit de Notre-Dame de Rouen, soit la cathédrale) ; et ADSM, G. 2511 (Compte de l'année 1484-1485) : Michel Lendeny, qualifié de peintre dans les comptes, reçoit 40 sous pour avoir peint les huit piliers du chœur de l'église (Notre-Dame de Rouen).

32. Nous utilisons pour cet article le terme contestable « d'activité créatrice » pour qualifier un travail où les capacités créatrices de l'auteur sont davantage mises en œuvre que pour des activités de production artisanale.

pour identifier ceux qui étaient vus au Moyen Âge comme ayant une véritable capacité à créer.

La réputation, baromètre des compétences du créateur ?

La réputation et l'honneur ont un poids très important dans la société médiévale ainsi que l'a montré notamment Thierry Dutour³³. Pour les ouvriers et les créateurs, nous pouvons postuler que cette réputation n'est pas seulement fondée sur l'honorabilité de leur mode de vie telle que reconnue par tous, mais aussi sur leur capacité technique, voire créatrice.

Le chapitre cathédral³⁴ cherche ainsi à recruter les meilleurs ouvriers pour réaliser les chaires. La construction et la décoration des stalles (au nombre de 88) sont une affaire qui va s'étaler sur plusieurs dizaines d'années (1457-1471), coûter 7 197 livres, 18 sous et 3 deniers³⁵ (soit en moyenne 38 % des dépenses de la fabrique³⁶) et connaître de nombreuses péripéties³⁷. De ce long épisode, nous pouvons toutefois retenir le soin apporté au choix des ouvriers.

Le 7 février 1451 (N. S.), le chapitre cathédral décide de faire appel à Jacques Barbelot, « *artifex cathedrarum* » résidant à Bourges³⁸. L'appel à un artisan habitant une ville éloignée montre bien qu'il est recruté sur sa réputation – qui dépasse Bourges – et sur son savoir-faire. Malheureusement Jacques Barbelot meurt en janvier 1452³⁹. Il faut donc recruter un nouveau maître d'œuvre et de

160

33. Thierry Dutour, « Les “bonnes gens”, enquête sur une dimension méconnue de la distinction sociale (espace francophone, XIII^e-XV^e siècles) », dans Centre de recherches Hannah Arendt, *Dieu, le Prince et le peuple au Moyen Âge (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, Éd. Cujas, 2011, p. 147-184 ; *Id.*, « “Que chacun fâche bon ouvrage et loyal”. La construction et le maintien de la confiance impersonnelle dans la vie sociale à la fin du Moyen Âge (espace francophone, XIII^e-XV^e siècles) », dans Wojciech Falkowski (dir.), *The Making of Western Christendom, 4th-8th Centuries*, Warszawa, Fundacja Centrum Badán Historycznych, 2012, p. 355-378 ; *Id.*, *Sous l'empire du bien : « bonnes gens » et pacte social (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

34. La cathédrale de Rouen, dite aussi église Notre-Dame dans les sources, est le siège de plusieurs instances : le chapitre cathédral et la fabrique de la cathédrale. Très souvent, les mêmes personnes siègent dans ces différentes instances, mais les comptes et les délibérations se font sur des registres séparés.

35. Il s'agit de livres, sous et deniers tournois. Les comptes ne précisent pas systématiquement qu'il s'agit de monnaie en livres tournois, mais tout écart à cette référence est scrupuleusement noté (livres parisis, monnaies étrangères).

36. Philippe Lardin, « Le chantier des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1471) », dans Frédéric Billiet et Elaine C. Block (dir.), *Les Stalles de la cathédrale de Rouen, op. cit.*, p. 33-72. D'après les tableaux établis page 71.

37. Ces péripéties sont notamment détaillées par Philippe Lardin (*ibid.*) et Kristiane Lemé : Kristiane Lemé, « Le rôle joué par les chanoines des chapitres cathédraux dans la construction et la conservation de leurs stalles à partir de l'exemple de la cathédrale de Rouen », dans Congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie (dir.), *Chapitres et cathédrales en Normandie, op. cit.*, p. 479-490.

38. ADSM, G. 2103.

39. *Ibid.*

nouveaux artisans⁴⁰. Cette quête de bons artisans se poursuit tout au long du chantier puisque les mentions de voyages sont très fréquentes. En 1460-1461, Philippot Viart, alors maître d'œuvre des chaires, est dédommagé pour son voyage à Paris : « fut à Paris visiter les astelliés de son mestier et y vasqua par ung jour pour savoir se il pourroit trouver ouvriez pour venir besongner aux dictes chaires⁴¹ », mais il en revint bredouille. Les recherches se poursuivent en 1465-1466, Guillaume Basset, huchier, fait un long périple dans le nord – Abbeville, Montreuil-sur-la-mer, l'abbaye de Sercamp, Hédin, Bruxelles, Nivelles en Brabant, Lille, Tournay, Douay, Arras et Amiens – pour trouver et ramener des ouvriers⁴². La même année les comptes mentionnent « Laurent Adam ouvrier en hucherie d'Aucere », « Gillet du Chastel, flamand, tailleur en meneure de bois, nouvel venu »⁴³ et « Laurent Isbre, flamand »⁴⁴. En 1467-1468, ce sont « Hannequin d'Anvers et Jean de Coulongne » qui travaillent sur la chaire archiépiscopale⁴⁵. Ces mentions d'ouvriers spécialisés dans la taille d'image qui viennent d'horizons géographiques différents montrent bien la volonté du chapitre de doter leur cathédrale de très belles chaires, ce qui passe par l'appel aux ouvriers et créateurs les plus renommés de leur profession. Cependant, la seule renommée n'apportant pas toujours des garanties suffisantes, il était parfois nécessaire de se déplacer pour juger de la qualité de leur travail avant embauche comme en témoignent les déplacements des artisans rouennais. La réputation joue également un rôle important chez les peintres, les frères Louf (Guérard et Jacob) viennent ainsi d'Utrecht⁴⁶.

Le potentiel créatif de certains ouvriers est donc reconnu et réputé, sans pour autant avoir le nom de « créateurs » ou d'artistes. On vient les chercher de loin afin de s'attacher leur service comme le fait le chapitre cathédral pour réaliser ses chaires. Comment alors percevoir dans les sources ce « supplément » qu'est

40. La recherche d'ouvrier avait commencé dès 1449, puisque le chapitre décide à l'été 1449 d'écrire à un ouvrier dit « fort habile » au sujet des chaires, ADSM, G. 2134. Des ouvriers pour les chaires sont également cherchés à Sausseuse et Saint-Evroult, ADSM, G. 2135.

41. ADSM, G. 2494.

42. ADSM, G. 2501

43. *Ibid.*

44. ADSM, G. 2492, fol. 28 v°.

45. ADSM, G. 2503. Ils seront rappelés sur le chantier en 1468-1469 (ADSM, G. 2505) : « A Triboulet, huchier, ouvrant en l'astellier des chaeres du cueur, pour ung voiage par luy fait de ceste ville Rouen jusques à la ville d'Abbeville pour porter lettres missives à Guillequin et Hennequin, ouvriers en ymages et en minures de boys, affin qu'ils veinssent ouvrir en l'ouvrages des dictes chaeres, 15 sous ». Puis dans le même compte « A Guerardin Roullant, pour un voyage par luy fait de ceste ville de Rouen en la ville d'Abbeville pour faire venir Hennequin et Gérard, tailleurs d'ymages, pour faire les ymages des bouts des chaeres, 26 sous ».

46. ADSM, G. 7654 et *Statuts de la confrérie des Trespasés*, 1475 (Rouen, bibliothèque, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).

l'habilité technique et la création ? Les rémunérations des différents artisans peuvent constituer un indice.

Quel coût pour la création ?

162

Les créateurs étaient-ils plus payés que les autres artisans ? Et cela est-il dû à leur statut « créatif » ? Les comparaisons sont difficiles à établir. Les comptes du chapitre sont notre source principale. Toutefois, nous avons pu observer des différences entre les rémunérations pratiquées par le chapitre, celles des fabriques paroissiales et celles de la ville ou des instances royales. En toute logique, les fabriques paroissiales ayant un budget plus réduit que celui du chapitre cathédral, les prix des œuvres d'art et des rémunérations sont inférieurs à ceux pratiqués par le chapitre, les artisans employés semblent aussi moins réputés et donc moins chers. Ainsi la fabrique de la paroisse Saint-Nicolas-le-Pointeur paie 40 sous à Besoclie en 1445-1446 « pour avoir fait faire par Besoclie 4 ystoires contre les murs du cueur, c'est assavoir Saint Piere, Saint Andrieu, Saint Jehan l'Évangéliste, Saint Jacques »⁴⁷, alors qu'une production équivalente pour le chapitre cathédral réalisée par Paul Mosselemen de « quatre [images] c'est assavoir Saint Romain, Saint Jean levangelsit, Saint Jacque le Mineur et Saint Pierre »⁴⁸ est rétribuée en 1461-1462, 4 livres soit 80 sous. La rémunération se trouve ainsi doublée pour un travail qui semble ici équivalent, cependant les vingt années qui séparent ces deux commandes pourraient constituer une seconde explication à cette augmentation. Des différences sont également observées entre le chapitre et la municipalité. Ainsi Paul Mosselemen, ymaginier de son état, travaille pour le chapitre cathédral où il sculpte notamment plusieurs « ymages de pierre » dont une Notre-Dame de 3 pieds de long, un saint romain, et deux archevêques de Rouen de 1 pied de long. Il est payé 18 livres pour ce travail en novembre 1468⁴⁹. Quelques années auparavant, au printemps 1460, sa rémunération pour avoir honoré une commande similaire provenant de la municipalité⁵⁰ était d'un total de 20 livres tournois, soit 4 livres pièces. Une somme conséquente qui s'explique peut-être par la taille des statues⁵¹.

Il est séduisant d'imaginer une rémunération en fonction de la réputation artistique et du savoir-faire de chaque créateur. Sur les seuls comptes des

47. ADSM, G. 7323.

48. ADSM, G. 2496, fol. 63 v^o.

49. ADSM, G. 2503, fol. 130 r^o.

50. Il s'agissait de réaliser cinq images de pierre de trois pieds de haut pour la fontaine du massacre : Notre-Dame et son enfant, Saint Mellon, Saint Romain, Saint Nicaise et Saint Ouen.

51. ADSM, 3E1/ANC/A8.

années 1461-1462⁵² et 1462-1463⁵³, nous observons une différence de traitement entre François Trubert et Paul Mosselemen, tout deux ymagiers travaillant sur les chaires. Les œuvres qu'ils réalisent sont de mêmes tailles et représentent des figures bibliques équivalentes : les 16 et 17 avril 1462, François Trubert reçoit 25 sous pour un saint Augustin quand Paul Mosselemen reçoit « 20 sous pour chacun ymage »⁵⁴. Cette différence de traitement (observée dans tous les comptes où sont mentionnés les deux hommes) peut s'expliquer par une différence de technique et de réputation. En effet, 1457-1458⁵⁵, Paul Mosselemen est déjà payé 20 sous par image⁵⁶ tandis que le sculpteur flamand Laurent Isbre est, lui, payé 35 sous pour la réalisation de motifs végétaux participant à la décoration des chaires⁵⁷.

Les relevés de salaires effectués par Philippe Lardin permettent d'effectuer des comparaisons⁵⁸ sur les rémunérations en fonction des métiers. En 1457-1458, un maître maçon est payé 5 sous 6 deniers la journée, un simple maçon 4 sous 6 deniers et un homme de bras 2 sous 6 deniers⁵⁹. Philippe Lardin relève des salaires journaliers de 4 sous 6 deniers pour les plâtriers et les plombiers, de 5 sous pour les couvreurs et les charpentiers. Les tailleurs d'images, rétribués 5 sous par jour comme le montrent les contrats de Jehenne Liehart⁶⁰ et Paul Mosselemen⁶¹ dans les mêmes comptes, font donc partie des artisans les mieux rémunérés. Notons, concernant Jehenne Liehart, que la rémunération varie en fonction du travail effectué : il est payé 4 sous 6 deniers « pour deux roses à espis et branches » et 5 sous quand il s'agit d'œuvre figurée « pour ung image de notre prophete »⁶².

Les tailleurs d'images sont, de plus, payés à la pièce, ce qui s'avère plus ou moins avantageux en fonction du temps passé et du nombre de commandes. Ainsi en 1462, François Trubert réalise sept statues représentant les sept vertus

52. ADSM, G. 2196.

53. ADSM, G. 2197.

54. Au nombre de quatre : Saint Philippe, Saint Jean L'évangéliste, Saint Jacques le mineur et Saint Pierre. ADSM, G. 2196, fol. 33 v°.

55. ADSM, G. 2492.

56. ADSM, G. 2492, fol. 32 v° : « A Paoul Mosselemen pour avoir fait 2 ymages pour servir à la dite œuvre des chaires, 40 sous ».

57. ADSM, G. 2492, fol. 28 v° : « Laurent Isbre, flament, pour avoir œuvré un couple de branches et 6 espis de feuilles de choux et de cardons au prix de 35 sous le couple garnis ». Même rémunération pour un travail semblable aux folios 29, 30 et 31.

58. Philippe Lardin, « Le niveau de vie des ouvriers du bâtiment en Normandie orientale dans la seconde moitié du xv^e siècle », dans Jean-Pierre Sosson (dir.), *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1999, p. 141-173.

59. ADSM, G. 2492, fol. 18 v°.

60. ADSM, G. 2492, fol. 30 v° et 31 r°.

61. ADSM, G. 2492.

62. ADSM, G. 2492 et ADSM, G. 2496, fol. 57 r°.

pour un prix total de 175 sous, soit 25 sous par pièce. Il est payé à la réception de la première – la Force – le 19 mai 1462⁶³ et reçoit ses derniers sous à la remise de la septième vertu – la Charité – le 4 juillet 1462⁶⁴. Il aura donc consacré à ses sept statues un peu plus de 47 jours puisque nous avons la date de rendu de la première et non la date de son commencement. En nous appuyant sur les jours ouvrables du chantier de la cathédrale calculés par Philippe Lardin⁶⁵, nous pouvons estimer que François Trubert travaille 30 jours, soit 5 jours pour réaliser chaque sculpture. Son salaire quotidien est donc de 5 sous⁶⁶, somme qui est comparable aux salaires des autres imagiers. Certains créateurs ont pourtant un salaire plus élevé comme on peut le voir avec Guérard Louf dont la réputation semble importante. En effet, le 12 avril il reçoit 37 sous, 6 deniers sous la forme d'un lion d'or⁶⁷. Cette somme correspond au travail qu'il a effectué pour la fabrique de Notre-Dame, à savoir : « une table hystoriée pour mettre au contreautel de la chapelle Notre-Dame » ; or le compte précise qu'il y a « vaqué 5 jours »⁶⁸. Il est donc rémunéré pour ce travail 7 sous, 6 deniers par jour, ce qui est un salaire très au-dessus de celui des autres corps de métier œuvrant pour la fabrique. Nous pouvons voir dans ce prix élevé une reconnaissance de ses qualités artistiques.

Toutefois cette approche peut être trompeuse, car les imagiers ou les peintres sont amenés à fournir la matière première. Ainsi Jehan Audis achète de vieilles pierres au chapitre pour 40 sous en 1457⁶⁹. À l'inverse, dans certains cas, ce sont les commanditaires qui se chargent de l'achat des matériaux, comme en 1467-

63. ADSM, G. 2496, fol. 65 r^o, le 1^{er} juin François Trubert est payé 25 sous pour la Prudence (fol. 66 r^o), le 10 juin il rend la Tempérance et la Justice pour une somme de 50 sous (fol. 66 v^o), le 19 juin il reçoit 25 sous pour la Foi (fol. 67 r^o) et le 26 juin 25 sous pour l'Espérance (fol. 67 v^o).

64. *Ibid.*, fol. 68 r^o.

65. Philippe Lardin, « Le niveau de vie des ouvriers du bâtiment en Normandie orientale dans la seconde moitié du xv^e siècle », *op. cit.*, p. 172, tableaux V et VI. Philippe Lardin donne une moyenne de 240 jours ouvrables par an pour la période qui nous concerne soit 4,5 jours ouvrés par semaine. Les 47 jours ouvrés correspondent à 6,7 semaines. François Trubert travaille donc 30,2 jours sur les 47.

66. Nous avons choisi d'exclure les 25 sous correspondant à la première statue, car nous ne savons pas combien de temps il y a passé.

67. Le lion d'or est une monnaie d'or bourguignonne. Plusieurs ordonnances royales de la seconde moitié du xv^e siècle autorisent son usage et fixent son cours (32 sous 6 deniers en 1453-1456, 36 sous en 1473) d'après Marc Bompaire et Françoise Dumas, *Numismatique médiévale. Monnaies et documents d'origine française*, Turnhout, Brepols, 2000, vol. 7, p. 644. Merci à Thibaut Cardon pour son aide numismatique sur ce point.

68. ADSM, G. 2501, 1465-1466, fol. 102 v^o.

69. ADSM, G. 2492, fol. 23 r^o. Le coût de la matière première fait donc très souvent partie du prix de l'œuvre. Des modifications de prix peuvent donc avoir lieu en fonction de la quantité de matière utilisée, surtout si cette matière est précieuse. Ainsi, Louis, Duc d'Aquitaine et Dauphin viennois, commande pour la cathédrale lors de son passage à Rouen une statue de Notre-Dame pesant 200 marcs. En 1410, l'œuvre est terminée, elle est pesée et on constate qu'elle pèse 207 marcs 6 onces et demie. Les chanoines payent alors la différence à l'orfèvre (292 livres), ADSM, G. 4421.

1468 où la fabrique Notre-Dame achète des couleurs pour 2 sous 11 deniers : « deux livres d'ocre et quart de ynde pour emploier⁷⁰ ».

Les autres professions « créatives » ont des rémunérations fluctuantes : les orfèvres ont globalement des rémunérations plus élevées, mais cela est sans doute dû aux prix des matériaux qu'ils travaillent (et fournissent souvent), les verriers sont dans le même cas de figure. Les écrivains et enlumineurs semblent payés à la quantité. De fait, il apparaît qu'à la fin du xv^e siècle, les brevets⁷¹ sont rémunérés 2 deniers pièce. Les écrivains ou les prêtres (c'est le cas de Guillebert Pouchet) qui en ont la charge en font plusieurs centaines à la fois, ce qui leur fait une rémunération d'environ 5 à 6 livres. Les livres profanes de petites dimensions sont beaucoup moins bien payés puisque les trois exemples⁷² que nous avons montrés des rémunérations entre 1 et 3 livres l'ouvrage. Par ailleurs, comme le montrent les comptes de fabrique de la paroisse Saint-Nicolas, le métier d'enlumineur est bien distinct de celui de « copieur » ou d'écrivain ; il est ainsi précisé que Jehan Coquet est payé d'une part « pour avoir escript de neuf la feste Notre-Dame des Neiges, l'ystore de saint Francoys⁷³ », d'autre part pour avoir « enluminé [...] de 2 pointz fleuries⁷⁴ ». La rémunération des organistes est moins importante et doit s'entendre comme des revenus complémentaires. L'étude des gages des organistes permet de constater des différences de paiement entre l'organiste de la cathédrale et les organistes des paroisses, moins rémunérés. Les gages de l'organiste de la cathédrale sont de 10 livres par an pour la seconde moitié du xv^e siècle. Ceux des organistes des paroisses sont autour de 6 livres par an, mais peuvent dans certains cas osciller entre 1 et 3 livres par an. Le paiement

70. ADSM, G. 2503, fol. 8 r^o, on trouve aussi au fol. 9 r^o, la mention d'achat de « quarts de ynde fin pour servir » au prix de 15 deniers. L'ynde (ou inde) provient de l'indigo et donne une couleur bleu foncé. Ch. de Beurepaire mentionne dans son inventaire une commande semblable en 1468-1469 : « 6 livres d'ocre rouge, 2 onces d'orpin, 2 onces d'ynde fin », ADSM, G. 2505. L'orpin est du sulfate d'arsenic ce qui donne du jaune. Voir aussi Philippe Lardin, *Les Chantiers du bâtiment en Normandie, op. cit.*, p. 622-624.

71. « Brevets » est le terme employé dans les comptes de la série G. Ce terme ne recouvre pas la définition diplomatique du terme brevet comme pièce écrite émanant de la chancellerie royale ou de notaires. Aussi nous appuierons nous sur la définition qui considère ce type d'écrit à la fois comme une pièce écrite à caractère officiel et un acte délivré par une autorité. Voir *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015, s. v. « Brevet » [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 20 juin 2019].

72. ADSM, G. 2919, écriture de la légende de Notre-Dame pour 1 livre, ADSM, G. 2917, écriture d'un livre sur les coutumes de la vicomté de l'eau pour le prix de 3 livres, ADSM, 3E1/ANC/A8, 2 juin 1457 pour l'écriture du livre de la Boucachardière.

73. ADSM, G. 7324.

74. ADSM, G. 7324. Pierre Coquet travaille probablement dans les métiers du livre. En effet, on trouve également dans la seconde moitié du xv^e siècle un Robin Coquet dont le métier est « libratier » (ADSM, G.52). Les points fleuris semblent désigner la réalisation d'un encadrement ou de fioritures composés de motifs floraux. On constate la même division du travail à la côte G. 2917 où l'écrivain est Pierre de la Mare, et l'enlumineur un parent, Richard de la Mare, qui reçoit 4 livres pour ce travail.

à la journée des organistes oscille entre 5 et 7 sous, montant qui devait dépendre du moment de l'année, mais aussi des qualités de ceux-ci. Il est très proche des rémunérations à la journée des tailleurs d'images.

Si les créateurs semblent avoir un léger avantage en termes de rémunération par rapport aux autres métiers, notamment ceux du bâtiment, celle-ci ne devait pas toujours être adaptée au coût de la vie ou au train de vie que menaient artistes et artisans. En effet, nous trouvons des mentions de difficultés financières pour les individus travaillant pour le chapitre. Le 18 septembre 1480, les biens de Jean Soudain, peintre souvent sollicité par les chanoines, sont saisis dans sa maison de la paroisse Saint-Laurent, au coin de la rue des Écoles-de-Grammaire⁷⁵. Nous savons aussi que la veuve de Paul Mosselemen, tailleur d'images très actif dans la décoration des chaires et de la cathédrale, rencontre d'importantes difficultés à la suite du décès de son mari. Les comptes du chapitre la qualifient comme n'ayant guère de bien et charge de famille⁷⁶, les membres du chapitre lui font grâce des arriérés de loyer de leur hôtel (60 sous). En réalité, cette somme est défalquée du salaire que le chapitre devait encore à Paul Mosselemen⁷⁷.

166

Tous les créateurs ne finissaient pas misérables. Ainsi Guérard Louf, artiste hollandais, natif d'Utrecht, s'installe à Rouen à une date inconnue et fait prospérer ses activités⁷⁸. Ces dernières sont si bonnes qu'il lègue de nombreux biens immobiliers à des paroisses dans son testament le 31 décembre 1478⁷⁹. Il fonde par ailleurs une confrérie, celle des Trépassés, en 1475 dont nous conservons les statuts où il est représenté de façon bourgeoise⁸⁰. C'est aussi une des rares représentations des créateurs mentionnés dans les sources qui nous soit parvenue (Fig. 14).

Le lexique utilisé pour désigner les créateurs, la réputation sur laquelle on les fait venir de loin et leurs rémunérations tendent à montrer que les capacités créatrices de certains individus étaient identifiées et reconnues. Que produisaient-ils et dans quelles conditions ?

75. ADSM G. 4359.

76. ADSM, G. 2504, fol. 24 r^o : elle obtient un délai de paiement du fait de ses charges de famille « À la veuve dudit Paoul pour la grant charge de filles à marier et d'enfants ».

77. ADSM, G. 2504, fol. 32 r^o et fol. 32 v^o : « Nulle recepte doibt icy estre faicte pour ce que la femme dudit deffunct [Paul Mosselmen] admé que lesdits 60 sous fussent defalquez sur certains ouvrages d'ymages que son mary avoit fait pour les chaires ».

78. Notamment, ADSM, G. 2501 et G. 7654.

79. ADSM 2E1/203, 31 décembre 1478.

80. *Statuts de la confrérie des Trépassés*, 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1).



Fig. 14. Le peintre Guérard Louf représenté en prière (à droite) dans le livre des *Statuts de la confrérie des Trépassés* fondée en 1475 (Rouen, bibliothèque municipale)

Créer en ville au Moyen Âge

168

Les mentions dont nous disposons sur les conditions de création sont éparées, elles nous renseignent toutefois sur l'environnement dans lequel elle s'exerçait. Un atelier est nécessaire à tout type de production, qu'elle soit artisanale ou artistique⁸¹. En cas d'œuvres volumineuses, l'idéal est que l'atelier soit situé à proximité de l'église ou de la cathédrale. Cette proximité géographique se justifie par des raisons pratiques et matérielles : nécessité de faire des mesures ou de vérifier des emplacements, taille imposante des chaires. Le chapitre cathédral de Rouen prend bien en considération ces difficultés pour la construction des chaires puisqu'il loue dès 1451 un atelier à l'Hôtel du Haut Doyen à proximité de la cathédrale pour le travail et le logement des artisans⁸². Le peintre Hans Voissel, très présent dans les comptes, paie entre 12 et 10 livres par an pour « un louage au bout devers le neuf-marchié⁸³ ». Si rien n'est précisé sur l'utilisation de ce louage qui est sûrement son habitation et son atelier, le fait qu'il soit locataire du chapitre souligne le soin qu'avait celui-ci à loger ses ouvriers ou les gens qui travaillaient fréquemment pour lui. Gillet Lespre, enlumineur, a bénéficié d'une remise sur le prix du louage de son échoppe en 1479-1480 à la suite des importantes nuisances occasionnées par l'édification d'un bâtiment pour les enfants de chœur : « de ce qu'il n'avoit peu besongnier de son mestier pour l'édifice que l'en faisoit pour les enffans du cœur ». On peut imaginer que ces travaux le lésaient dans son travail tant pour la concentration que pour la vente, son échoppe étant moins accessible⁸⁴.

Les métiers artistiques ont aussi des « impératifs techniques », ceux-ci sont visibles dans l'accord passé en mars 1427 entre les trésoriers de la fabrique de Saint-Nicolas et Étienne Guiot, « peinteur » de son état. Celui-ci s'est fait construire une maison le long du cimetière, les trésoriers l'autorisent à étendre par la fenêtre ses œuvres pour qu'elles sèchent : « En tant que est la fenestre englesque, qui est au hault estage, lequel sert de nécessité au dit Guiot pour faire

81. Danièle Alexandre-Bidon et Monique Closson, « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle », dans Xavier Barral i Altet (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, op. cit., p. 557-575. Cet article offre une autre approche des conditions de création, puisqu'il se fonde sur l'analyse des sources iconographiques.

82. « Les ouvriers des chaires de l'église viennent besogner en icelle [...] auront les chambres tant haut que bas de devers le puit pour y coucher », ADSM, G. 2134, fol. 28.

83. ADSM, G. 2492, G. 2497, ses héritiers seront encore mentionnés pour ce louage en 1475-1476 (G. 2506).

84. ADSM, G. 3029.

sécher les peintures et œuvres de son mestier, comme bannières, panon et telles choses, elle demourra en tel édifice comme elle est⁸⁵».

Notons qu'il existe un espace intermédiaire entre l'atelier et le lieu d'accroche de l'œuvre, un espace d'exposition. En novembre 1459, le chapitre donne la permission à des peintres et des compositeurs d'images d'exposer leurs peintures et images, pourvu qu'elles soient décentes dans l'*ambulatorium* du chapitre⁸⁶. Les créateurs pouvaient donc disposer occasionnellement – si ce n'est exceptionnellement – d'un espace pour se faire connaître à travers la présentation de leurs œuvres. En janvier 1466, Guérard Louf, paie 16 sous, 10 deniers au chapitre qui l'a autorisé à exposer ses tableaux dans l'église : « pour avoir estallé en l'église ymages de couleurs en tables et aultrement⁸⁷ ». Ce type de pratique reste peu documenté, aussi cette mention suscite-t-elle des questions quant au but de cette « exposition personnelle » : qu'exposait Guérard Louf ? Pour quel public ? S'agissait-il de vendre des œuvres ? Le caractère laconique des registres de comptes ne permet pas d'en savoir plus.

Un grand nombre d'œuvres était des commandes, le créateur devait donc s'assurer que le résultat final plaise au commanditaire. Les œuvres créées résultaient ainsi d'un mélange entre modèles imposés et créativité personnelle. L'usage préalable des patrons ou dessins pour les œuvres de commande témoigne du contrôle des productions artistiques par les commanditaires. Cette méthode est utilisée par plusieurs corps de métier. On en trouve par exemple trace à Rouen en 1466-1467, année où le patron à l'échelle réelle de la cloche et de son décor est envoyé au cardinal Guillaume d'Estouteville⁸⁸. En cas de nécessité, on pouvait faire appel à un spécialiste du dessin et de la figuration tel qu'un peintre. C'est le cas en 1467-1468 où le chapitre fait appel à un peintre pour faire le patron dessiné des chaires : « Hanse Boisel peintre pour avoir fait ung patron auquel sont plusieurs hystoires pour servir aux très haut dossiers et accoulteures deladite chaire, pour ce payé 47 sous 3 deniers⁸⁹ ». Notons que l'inspiration pouvait venir du ciel, le 11 septembre 1470, le chapitre décide d'organiser une procession pour le lendemain, accompagnée par le chant du *Veni creator*.

85. ADSM, G. 7366. L'acte précise qu'Étienne Guiot n'est pas autorisé à utiliser la fenêtre donnant sur le cimetière pour d'autres usages comme rentrer du bois ou du foin afin de ne pas « nuire à icellui cimetière ».

86. ADSM, G. 2135.

87. ADSM, G. 2501, fol. 27 r^o. Le compte précise même que la somme a été payée avec « une maille au chat » (une pièce).

88. ADSM, G. 64. « Pour ung drap de toile où a esté paint la grandeur et façon de la dicte cloche pour envoyer à Monseigneur tant pour le drap que pour la peinture, 37 sols, 6 deniers ». Il s'agit de la cloche de la cathédrale. Le processus sera répété à plusieurs reprises voir ADSM, G. 2102, G. 64, G. 2144 et G. 2501.

89. ADSM, G. 2503, fol. 18 v^o. Il s'agit dans ce cas de faire faire un dessin précis des motifs souhaités qui seront reproduits par les tailleurs d'image.

Le choix du chant ne doit rien au hasard puisque le but de cette procession chantée est de trouver l'inspiration pour la composition (le modèle?) de la deuxième cloche de l'église voulue par le Cardinal d'Estouteville⁹⁰.

Soulignons que le créateur n'était pas seul dans son atelier, il était sûrement accompagné d'apprentis et d'aides, même s'ils ne sont pas mentionnés explicitement dans les sources. Les comptes de l'archevêque de Rouen font état d'un paiement de 29 livres, 6 sous au peintre Jehan Soudain pour la réalisation d'un Christ en majesté en 1476, or celui-ci a été aidé puisque le trésorier verse également 3 sous, 6 deniers « pour les serviteurs audit Soudain⁹¹ ». Le créateur pouvait exposer son travail, mais le plus souvent il vivait d'œuvres de commande, nécessitant la réalisation préalable de patrons afin que le commanditaire se rende compte du résultat final.

Les œuvres créées

170

Les sources choisies expliquent que la quasi-totalité des œuvres mentionnées sont des œuvres religieuses. Elles sont toutefois l'objet d'un long processus de choix. La condition première pour que les créations soient acceptées par l'Église est la décence. Ainsi le 21 janvier 1473, des chanoines sont désignés par le chapitre pour examiner les tableaux posés ou à poser dans l'église⁹². Ils sont alors soumis à un examen minutieux. Le 21 avril 1468, un commissaire est nommé par les mêmes chanoines pour faire peindre une toile à accrocher à proximité de la chaire du chapitre et dont le sujet, une Transfiguration, sera décidé en délibération⁹³ le 11 mai 1468. On peut supposer que la nomination du commissaire vise à ce que l'œuvre réalisée soit décente et conforme aux volontés du chapitre. En effet, le cas de figure se représente en juillet 1477, on soumet à l'examen de deux chanoines un tableau composé en l'honneur de la Vierge immaculée par maître Pierre le Rich⁹⁴. De fait, les œuvres placées dans l'espace religieux sont strictement contrôlées et leur placement nécessite autorisation. Le 8 mars 1477, la confrérie Notre-Dame du jardin est autorisée à mettre une image de l'Annonciation de la Sainte Vierge dans la chapelle⁹⁵. De même, le 13 septembre 1479, le chapitre permet à Laurent Sureau⁹⁶ de

90. ADSM, G. 2138, fol. 143 r^o.

91. ADSM, G. 71.

92. ADSM, G. 2139, fol. 10 r^o.

93. ADSM, G. 2137, non folioté, le commissaire est bien nommé avant le choix de l'œuvre : le compte est par ordre chronologique. On peut supposer que le commissaire doit s'occuper de trouver un artisan qui leur fera des propositions d'œuvres parmi lesquelles on choisira.

94. ADSM, G. 2140, fol. 219 r^o.

95. ADSM, G. 2140.

96. Laurent Sureau est un des chanoines de la cathédrale. Il rédige son testament en 1476 et meurt en 1479.

placer dans la chapelle des Innocents une grande image de saint Laurent⁹⁷. D'autres créations sont jugées indécentes et sont remplacées ou interdites. En 1480-1482, Guillaume Auber, chanoine, annonce l'intention du chapitre de remplacer, aux frais de la succession de Philippe de la Rose, le vase ou reliquaire en argent dans lequel on mettait les hosties lors de la procession des Rameaux, par une œuvre plus convenable⁹⁸. Le 24 mars 1485, le chapitre, invoquant le désordre et les contestations possibles, interdit à la confrérie Notre-Dame du Jardin d'organiser une rencontre de compositeurs de ballades et de palinods en l'honneur de la Sainte-Vierge même si celle-ci devait se dérouler dans la chapelle à une heure de l'après-midi⁹⁹. Cette mention nous permet de surcroît de voir que de tels concours existaient et qu'ils semblaient réunir des poètes de toutes sortes (professionnels ou non).

Les imagiers et les peintres rencontrés dans le cadre de cette étude réalisent essentiellement des œuvres figurées religieuses ainsi que le montrent les graphiques (Fig. 15 et 16). Ces graphiques ont été établis à l'aide des mentions d'œuvres, relevées dans l'inventaire de la série G, et de celles trouvées lors de nos consultations de registre. Nous avons choisi de ne pas comptabiliser les mentions de décorations florales effectuées pour les chaires, car leur grand nombre dû à une commande importante sur une longue période faussait la compréhension des résultats. Il ressort de ce relevé que la majeure partie des œuvres mentionnées sont des représentations, surtout de la Vierge Marie et des saints.

Cette tendance est aussi constatée par Yves Bottineau-Fuchs qui souligne dans son ouvrage l'importance de la représentation des saints et de la Vierge Marie à la fin du Moyen Âge¹⁰⁰. La production de personnages figurés restant au demeurant très codifiée, il est probable que le talent du créateur s'exprimait alors dans les variations par rapport au modèle et dans la finesse d'exécution. Peu d'éléments nous renseignent sur l'aspect des œuvres produites ; en effet, les descriptions en sont plus ou moins précises. Le contrat passé en 1463 entre la ville et Jean Soudain, peintre, pour les « escussons » de la porte du Pont de Normandie et de la ville détaille ce qu'il doit peindre et notamment un couronnement de la Vierge :

un couronnement don le Dieu est vestu de peinture de rouge esmoullu d'or et la robe [...] a bordere de fil d'or et couverte d'or aussi (...) La vierge Marie vestue d'un mantel d'azur estincellé d'or et ordonné bien et a aussi deux angles

97. ADSM, G. 2140.

98. Le vase est remplacé par une œuvre « *multo melioravi et honorabilius* », ADSM, G. 2141 fol. 22^{ro} et fol. 33^{vo}. Philippe de la Rose est chanoine de la cathédrale de Rouen.

99. ADSM, G. 2143.

100. Yves Bottineau-Fuchs, *Peindre en France au xv^e siècle*, op. cit., p. 35-44.

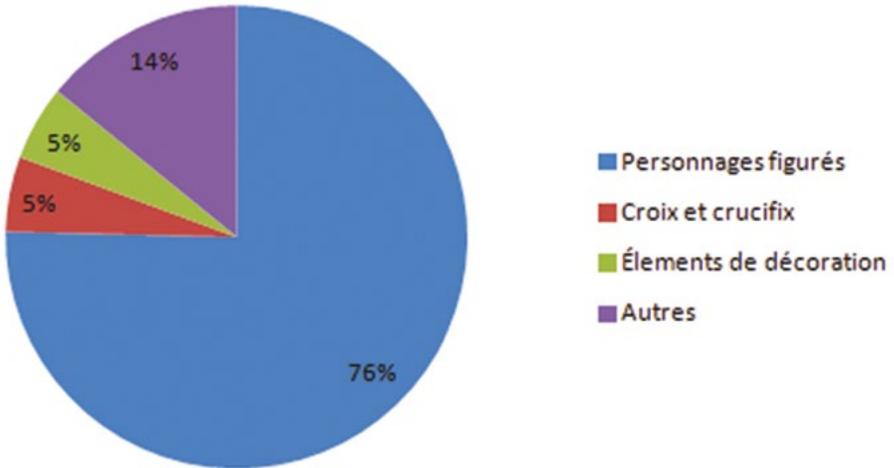


Fig. 15. Répartition des différentes mentions d'œuvres présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)

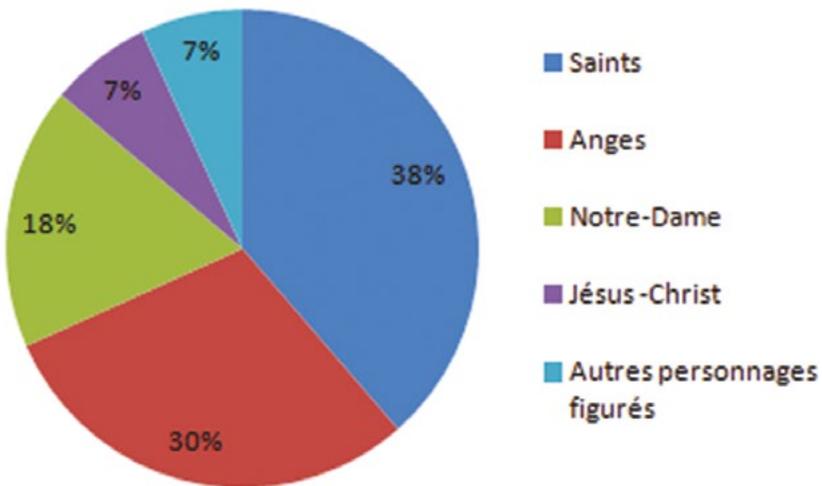


Fig. 16. Répartition des œuvres figurées présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)

[anges] vestuz de vestements (...) et y a découvrir le dossier d'un drappes paint
paullu a blanc et rouge¹⁰¹.

Les mentions présentes dans les comptes sont plus succinctes. En 1465-1466, Hance Voisel peint un crucifix décrit de cette manière : « Item estofflé ung crucifix de boys en carnacion et la croix peinte de vert pour servir le Vendredy Saint, pour ce, 30 sous¹⁰² ».

Outre de grands tableaux, tel le Christ en majesté peint en 1475-1476 par Jean Soudain : « Une majesté grande en la court où l'on plaide sur la chaire au juge, ainsi qu'il peult apparoir à la veoir et avecques ce aux deux costés les armes de Monseigneur »¹⁰³, les peintres s'occupent également des détails, comme les visages de diverses pièces sculptées : statues en pierre ou en albâtre comme Jean Cotain : « tant pour sa paine d'avoir paint les visages des ymages de Notre-Dame estant sur le grant autel de l'église et aussy pour avoir paint l'image d'allesbastre estant sous le crucifix de la dicte église¹⁰⁴ » ou des tissus (d'où le terme « estofflé » cité ci-dessus). Ils sont également amenés à peindre des œuvres sur des sujets et des supports très divers. De nombreux peintres sont mentionnés pour peindre – le plus souvent dorer – des objets de l'église comme les tuyaux de l'orgue¹⁰⁵, des chandeliers¹⁰⁶, des lutrins¹⁰⁷ ou même les piliers du chœur ainsi que des ornements liturgiques. Dans ce cas, ils peignent des figures ou des histoires (des scènes de la vie d'un personnage) sur des bannières¹⁰⁸, des couvre-chefs¹⁰⁹ ou même des écussons de bougeoirs¹¹⁰. Plus étrange, les peintres peuvent être amenés à faire des « mitres pour les hérétiques condamnés »¹¹¹, des enseignes d'hôtel¹¹² ou des dessins de sépultures. Ces dernières étaient souvent réalisées

101. ADSM, 3 EA/ANC/142, anciennement archives municipales, tiroir 142, cité par Philippe Lardin, *Les chantiers du bâtiment en Normandie, op. cit.*, p. 630.

102. ADSM, G. 2501, fol. 113 r°. Cette œuvre appartient à une série de commandes plus vaste.

103. ADSM, G. 71, Jean Soudain reçoit pour ce travail « 16 escus d'or qui vallent 26 livres 9 sous ».

104. ADSM, G. 2509, 1478-1479, Jean Cotain est payé 6 sous pour ce travail.

105. ADSM, G. 7325.

106. ADSM, G. 7164

107. *Ibid.*

108. ADSM, G. 2508 et G. 7164.

109. ADSM, G. 7323. Il s'agit de la peinture d'un couvre-chef avec deux histoires fait par Jehan le Moyné pour 15 sous en 1445-1446.

110. ADSM, G. 60 (1462-1463), Jehan Le Moine reçoit 7 sous 6 deniers pour avoir peint quatre écussons pour mettre sur les bougeoirs aux armes de l'archevêque.

111. ADSM, G. 179. On trouve au musée du Prado à Madrid une représentation de ces mitres peintes pour les hérétiques dans le tableau de Pedro Berruguete (1445/50-1503) intitulé *Saint Dominique de Guzmán présidant un autodafé*, peint entre 1493 et 1499. En bas à droite du tableau deux hérétiques portant des chapeaux peints sont conduits au bûcher.

112. Jean Soudain reçoit 6 sous « pour avoir peint ung tableau auquel est figuré l'enseigne du cornet d'argent » en 1449, ADSM, G. 4337, fol. 14 r°.

par des maçons¹¹³ ou par les tailleurs en images en complément de leurs activités de sculptures, à noter que les tailleurs d'images sculptaient aussi les gargouilles comme Pierre Lemaire en 1406-1407¹¹⁴.

Il est difficile à partir de ces maigres informations d'attribuer des œuvres à des artistes. Caroline Blondeau¹¹⁵, en couplant l'étude des documents archivistiques et l'analyse stylistique des œuvres conservées, a pu attribuer certains vitraux rouennais à la famille des Barbe. Malheureusement, la grande majorité des œuvres des imagiers et des peintres ont aujourd'hui disparu, rendant impossible toute attribution¹¹⁶.

174

Pour conclure, si on ne trouve jamais les mots de création, de créature ou de créateur dans nos sources, la pratique semble établie. Les artisans créateurs sont parfois des hommes renommés, pouvant faire fortune – à l'image de Guérard Louf – et qui selon leur habilité sont sollicités pour de nombreux chantiers. L'Église joue un rôle important dans la création en tant que commanditaire et employeur, toutefois cette prépondérance est aussi due à la nature des sources utilisées. Il ressort de cette étude qu'il existe des créateurs, artistes ou artisans, qui ont un savoir-faire valorisé et reconnu quant à la production – création – d'images. Nous pouvons le constater dans les comptes où nous retrouvons très souvent les mêmes noms (Jehan Soudain, Paul Mosselemen entre autres). Certes d'autres logiques que la valeur artistique, comme l'appartenance à un réseau ou encore la proximité géographique sont sûrement à l'œuvre, mais nous ne pouvons les percevoir dans les sources. Celles-ci nous ont aussi permis de mettre en avant les conditions de la création : les œuvres de commande sont le fruit d'un long processus et l'artiste est à plusieurs reprises soumis au contrôle des décisionnaires. Les mentions de commissaires, d'examen des tableaux, la volonté de s'assurer que la décence est respectée montrent bien que la création était très encadrée. Aussi reste-t-il encore beaucoup à étudier du beau métier « d'imaginier » qui est pour l'historien puissamment évocateur d'un monde de création.

113. Comme Maître Pierre Le Sinière, « machon » (maçon) qui fait « ung pourtraut de la sépulture que Monseigneur a ordonné de luy estre faicte en la nef de son église de Rouen, ADSM, G. 70, 1474-1475.

114. ADSM, G. 2481.

115. Caroline Blondeau, *Le Vitrail à Rouen, 1450-1530, op. cit.*

116. Une tentative ancienne de recollement a été faite par Maurice Allinne, « Notes archéologiques. Saint Michel terrassant le démon, groupe sculpté de la cathédrale de Rouen, œuvre du sculpteur Jehan Audis (xv^e) », dans *Bulletin de la société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, Exercice 1934*, Rouen, Imp. Lainé, p. 349-352.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. PENSER LA CRÉATION DIVINE

- ADAMS LEEMING David et ADAMS LEEMING Margaret, *A Dictionary of Creation Myths*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- AMERINI Fabrizio (dir.), « *In principio erat Verbum* ». *Philosophy and Theology in the Commentaries on the Gospel of John (II-XIV Centuries)*, Münster, Aschendorff Verlag, 2014.
- BOTTÉRO Jean, « Les origines de l'Univers selon la Bible », *Naissance de Dieu : la Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 1986, p. 155-202.
- BOUREAU Alain, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- CENTRE D'ÉTUDES DES RELIGIONS DU LIVRE (dir.), *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, préface de Paul VIGNAUX, Paris, Études augustiniennes, 1973.
- GLASS Dorothy, « The Creation in the Middle Ages » dans Lawrence D. ROBERTS (dir.), *Approaches to Nature in the Middle Ages*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982, p. 67-107.
- GRIGORIADOU Léna, « Tradition et création. Notes sur le système figuratif byzantin », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 29/2, 1974, p. 337-348.
- IYANAGA Nobumi, « Le Roi Mâra du Sixième Ciel et le mythe médiéval de la création du Japon », *Cahiers d'Extrême-Asie*, 9, 1996, p. 323-396.
- JULLIEN François, *Procès ou Création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Le Seuil, 1996.
- , « Comment pourrait-on se passer de la "création" ? Un détour par la pensée chinoise (entretien avec François Flahault) », *Communications*, 64 : « La création », 1997, p. 191-209.
- LÉVY Antoine, *Le Créé et l'incréd. Maxime le Confesseur et Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2006.
- LUCKEN Christopher et JAQUIERY Ludivine, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales*, 66 : « Harmonie, disharmonie », 2014, p. 7-24.
- MENTRÉ Mireille, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, O.E.I.L., 1984.

PARAVICINI BAGLIANI Agostino (dir.), *Adam, le premier homme*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2012.

POIRIER Jacques (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, ÉPURE, 2015.

SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Ève et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001.

SMITH Mark S., « Is *Genesis 1* a Creation Myth? », *The Priestly Vision of Genesis 1*, Minneapolis, Fortress Press, 2010, p. 71-102.

TRESCHOW Michael, OTTEN Willemien et HANNAM Walter (dir.), *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Rev'd Dr. Robert D. Crouse*, Leiden, Brill, 2007.

VANNIER Marie-Anne (dir.), *La Création et l'anthropologie chez Eckhart et Nicolas de Cues*, Paris, Le Cerf, 2011.

— (dir.), *La Création chez les Pères*, Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2011.

VENGEON Frédéric, « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues », *Revue d'histoire des sciences*, 59/2, 2006, p. 219-243.

VOICU Mihaela, « L'idée de création et sa représentation dans la Renaissance du XII^e siècle. Mutations d'un idéal », *Revue des sciences religieuses*, 76/1, 2002, p. 33-56.

VON FRANZ Marie-Louise, *Les Mythes de création. Processus créateur et modèles de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982.

310

2. DES CRÉATURES

ADAM Véronique et CAIOZZO Anna (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, MSH-Alpes, 2010.

BAYARD Florence, GUILLAUME Astrid (dir.), *Formes et difformités médiévales. Hommage à Claude Lecouteux*, Paris, PUPS, 2010.

BÉLY Marie-Étiennette, VALETTE Jean-René, VALLECALLE Jean-Claude (dir.), *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, PUL, 2003.

BEYER DE RYKE Benoît, « Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81/4, 2003, p. 1243-1275.

BUQUET Thierry, « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales » dans Jacques TOUSSAINT (dir.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*, Namur, Société archéologique de Namur, 2013, p. 97-121.

BUSCHINGER Danielle et SPIEWOK Wolfgang, *Le Dragon dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, 1994.

CORDONNIER Rémy et HECK Christian, *Le Bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XI^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991.

- DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, PUPS, 2002.
- , *Merveille et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- , « La beauté du monstre dans les romans médiévaux : de la peau du dragon à l'incarnation du Christ » dans Aurélia GAILLARD et Jean-René VALETTE (dir.), *La Beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 71-84.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge, Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984.
- KAPPLER Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- LECOUTEUX Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne. Essai de présentation*, Paris, PUPS, 1993.
- PAIRET Ana, *Les Mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- PAULMIER-FOUCART Monique, avec la collaboration de Marie-Christine DUCHENNE, *Vincent de Beauvais et le Grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004.
- POUVREAU Florent, *Du Poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, CTHS, 2015.

3. CRÉATEURS ET CRÉATIVITÉS

- ANDRAULT-SCHMITT Claude, BOZÓKY Edina et MORRISON Stephen (dir.), *Des nains ou des géants ? Emprunter et créer au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2015.
- BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge : actes du Colloque international, université de Rennes 2-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983*, Paris, Picard, 1986.
- BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51/1, 1996, p. 93-133.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XI^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2000.
- BOULNOIS Olivier, « La Création, l'art et l'original », *Communications*, 64 : « La création », 1997, p. 55-76.
- , *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2008.
- CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

- CASSAGNES-BROUQUET Sophie et YVERNAULT Martine (dir.), *Poètes et Artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.
- CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Le Seuil, 1989.
- CHENU Marie-Dominique, « *Auctor, Actor, Autor* », *Archives Littéraires du Moyen Âge, Bulletin du Cange*, 3, 1927, p. 81-86.
- CORMIER Raymond-Jean, *One Heart, one Mind: the Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, Jackson, University of Mississippi, Romance Monographs, 1973.
- DAVIDS Karel et MUNCK Bert (de) (dir.), *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, Farnham, Ashgate, 2014.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1965.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits*, Paris Gallimard, 1994 [1969], t. I, p. 817-849.
- GALAND-HALLYN Perrine et HALLYN Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006 [1978].
- GRAUBY Françoise, *Le Roman de la création. Écrire entre mythes et pratiques*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- GRÉVIN Benoît, *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil, 2012.
- HANNING Robert W., « *“Ut enim faber... sic creator”*: Divine Creation as Context for Human Creativity in the Twelfth Century » dans Clifford DAVIDSON (dir.), *Word, Picture, and Spectacle*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1984, p. 95-149.
- HAVSTEEN SVEN Rune, HOLGER PETERSEN Nils, SCHWAB Heinrich W. *et al.* (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007.
- KANTOROWICZ Ernst H., « La souveraineté de l'artiste », *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, 1984, p. 31-57.
- KAPPLER Claire, GROZELIER Roger (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littéraires et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LECLERCQ Jean (Dom), *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1963.
- LECOY DE LA MARCHE Albert, *Le Rire du prédicateur : récits facétieux du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1992.
- LOGIÉ Phillipe, *L'Enéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MINEO Émilie, « Œuvre signée/œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge » dans Sébastien DOUCHET

- et Valérie NAUDET (dir.), *L'Anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 37-52.
- MORA-LEBRUN Francine, « Mettre en romanz », *Les Romans d'Antiquité du XI^e siècle et leur postérité*, Paris, Honoré Champion, 2008, chap. II : « La *translatio imperii*, une réflexion historique et politique sous-jacente », p. 223-287.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, MEIZOZ Jérôme et BURGHGRAEVE Delphine (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne* [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, page consultée le 10 juillet 2019].
- POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, BERLIOZ Jacques et SMIRNOVA Victoria (dir.), *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and Beyond: Caesarius of Heisterbach's « Dialogue on Miracles » and its Reception*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1973.
- SALAMON Anne, ROCHEBOUET Anne et LE CORNEC ROCHELOIS Cécile (dir.), *Le Texte médiéval. De la variante à la création*, Paris, PUPS, 2012.
- SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SOSSON Jean-Pierre (dir.), *Les Niveaux de vie au Moyen Âge. Mesures, perceptions et représentations*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1999.
- STOCK Brian, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- TILLIETTE Jean-Yves, *Des Mots à la Parole, Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- TRACHSLER Richard, *Disjointures-conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2000.
- TRUITT Elly Rachel, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- VIDET-REIX Delphine, *Christine de Pizan et la poétique de la justice*, thèse de doctorat sous la direction de Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, soutenue à l'université de Provence, 2011 [en ligne : <http://www.theses.fr/2011AIX10006/document>, consulté le 10 juillet 2019].
- ZIMMERMANN Michel, *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Actes du colloque tenu les 14 à 16 juin 1999 à Saint-Quentin-en-Yvelines*, Paris, École des Chartes, 2001.
- ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.
- ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Emanuele Arioli

Ancien élève de l'École normale supérieure de Paris, de l'École nationale des Chartes et de la Scuola normale superiore de Pise, Emanuele Arioli est archiviste paléographe, docteur en études médiévales (université Paris-Sorbonne et Collège de France) et maître de conférences en langues et littératures médiévales à l'université Polytechnique Hauts-de-France.

Élise Banjenec

Élise Banjenec est une ancienne doctorante en histoire de l'art médiéval à l'université Paris-Sorbonne. Son travail de doctorat portait sur la commande d'orfèvre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467) aussi bien du point de vue du processus de création et de commande que des valeurs attribuées à ces objets précieux au sein des cours princières européennes.

Florian Besson

Florian Besson est docteur en histoire médiévale de l'université Paris-Sorbonne. Ses recherches portent sur les pratiques de pouvoir de l'aristocratie franque dans les États latins d'Orient. Il a coécrit *Actuel Moyen Âge* (Arkhê, 2017) et *Kaamelott, un livre d'histoire* (Vendémiaire, 2018).

Lucie Blanchard

Lucie Blanchard est médiatrice culturelle pour l'association CLEM Patrimoine en Gironde. Dans le cadre de son master en histoire de l'art à l'université Bordeaux Montaigne, elle a travaillé sur l'image du corps et son désordre, l'animal et le monstre.

Sarah Delale

Sarah Delale est agrégée de lettres modernes et docteure en études médiévales. Elle a consacré une thèse à Christine de Pizan et ses recherches portent sur la mise en page manuscrite, les genres littéraires, les associations poétiques et courtoises de la fin du Moyen-Âge et les rapports entre allégorie et classement des savoirs.

Vincent Deluz

Vincent Deluz est assistant en langues et littératures françaises médiévales à l'université de Genève. Il prépare une thèse de doctorat sur les automates du Moyen Âge occidental interrogeant la littérature narrative et la littérature technique de la période. Il a récemment publié un article intitulé « De la clepsydre animée à l'horloge mécanique à automates, entre Antiquité et Moyen Âge », dans S. Madeleine et Ph. Fleury, *Autour des machines de Vitruve. L'ingénierie romaine : textes archéologie et restitution* (Presses universitaires de Caen, 2017). Il termine actuellement l'édition critique et le commentaire du premier traité de tir à l'arc d'Occident : *L'Art d'archerie*.

Anne-Lydie Dubois

316

Anne-Lydie Dubois est maître-assistante en histoire médiévale à l'université de Genève. Sa thèse *Éduquer l'homme, former la masculinité laïque : réflexions et pastorale mendicante au XIII^e siècle*, soutenue en mai 2019 sous la direction de F. Morenzoni, porte sur la manière de définir et de prescrire aux laïcs du XIII^e siècle un comportement spécifiquement masculin, à travers un ensemble de sources essentiellement composé par des frères mendiants. Ses recherches et enseignements s'inscrivent dans une perspective d'histoire culturelle et s'attachent au genre au Moyen Âge central, au corps et à la sexualité, avec un intérêt particulier pour la médecine et l'éducation.

Christine Ferlampin-Acher

Christine Ferlampin-Acher est professeur de langue et littérature françaises de Moyen Âge à l'université de Rennes. Spécialiste du roman arthurien et du merveilleux, elle a publié *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux* (Honoré Champion, 2003), *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un roman arthurien bourguignon* (Droz, 2010) et *Artus de Bretagne* (Honoré Champion, 2017). Elle a dirigé le projet LATE dans le cadre d'une délégation à l'Institut universitaire de France.

Viviane Griveau-Genest

Viviane Griveau-Genest est docteure en littérature médiévale de l'université Paris Nanterre. Ses recherches portent sur les sermons de Jean Gerson. Elle est l'auteure de : *Écriture du raffinement. L'esthétique des Lais de Marie de France* (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019).

Lucie Herbreteau

Lucie Herbreteau, docteure en littérature anglaise depuis 2014, est chargée de cours à l'Institut catholique d'études supérieures de la Roche-sur-Yon. Spécialiste

de littérature médiévale anglaise et d'histoire de la langue anglaise, elle travaille sur les romans courtois, les créatures merveilleuses, et la réutilisation de motifs médiévaux dans la culture contemporaine.

Anne Kucab

Anne Kucab étudie la consommation et les niveaux de vie à Rouen à la fin du Moyen Âge dans le cadre de sa thèse à Sorbonne Université. Agrégée d'histoire, elle est par ailleurs archéologue bénévole sur des opérations de fouilles terrestres et subaquatiques dans le Vexin français. Elle a participé à plusieurs projets de l'association Questes, notamment à l'écriture collective du livre : *Le Bathyscaphe d'Alexandre*.

Cândida Laner Rodrigues

Cândida Laner Rodrigues, agrégée en lettres et licenciée en portugais et anglais (et leurs littératures respectives) de l'université de Passo Fundo, est actuellement en thèse de traductologie à l'université de Brasilia et travaille sur la « Traduction en tant que (re)création de l'identité monstrueuse : une étude sur le personnage Grendel de *Beowulf* ». Elle s'intéresse aux domaines de la philosophie du langage, de la sociologie, de l'identité et de l'altérité monstrueuse (le monstre en tant qu'autre être humain).

David Lemler

David Lemler, maître de conférences au Département d'études hébraïques et juives de l'université de Strasbourg, enseigne la pensée juive. Son travail de recherche porte principalement sur la philosophie juive médiévale. Il a traduit et présenté *L'accord de la Torah et de la philosophie* de Shem Tov Falaquera (Hermann, 2014) et dirigé l'ouvrage *André Neher. Figure des études juives françaises* (Hermann, 2017).

Mélanie Lévêque-Fougère

Mélanie Lévêque-Fougère, auteur d'une thèse de doctorat intitulée *En passant par la Lorraine. Poétique et milieu socio-littéraire des trouvères Lorrains du XIII^e au début du XV^e siècle*, enseigne actuellement en collège et assure des vacances à l'université Paris-Diderot. Elle a également publié : « Les trouvères Lorrains : acteurs d'une identité régionale au cœur de la Lotharingie. Étude des réseaux géographiques, politiques et littéraires dans les jeux-partis lorrains », *Revue du département d'histoire de l'université de Sherbrooke*, 2012 ; et « Je amoureux et amour du jeu : l'hétérogénéité énonciative dans les jeux-partis lorrains du XIII^e au début du XIV^e siècle », *Plasticité*, 2015.

Julie Marquer

Julie Marquer, docteure de l'université Paris-Sorbonne, est maître de conférences en espagnol à l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches portent sur les relations entre Islam et Chrétienté en péninsule Ibérique médiévale, plus précisément sur les transferts culturels.

Gwenaëlle Medici

Gwenaëlle Medici a rédigé, à la suite d'une licence de lettres modernes à la Sorbonne et d'un master en médiation culturelle à la Sorbonne Nouvelle, un mémoire sur *L'adaptation des textes médiévaux dans le théâtre contemporain. Étude de cas à partir de Lancelot, le chevalier de Merlin de Quentin Defalt et Gaëtan Peau, et Ciel, le curé ! Jeux et mystères du Moyen Âge d'Emanuele Arioli.*

318

Florian Métral

Florian Métral, docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, est un spécialiste de la Renaissance. Boursier du Kunsthistorisches Institut à Florence, de la Villa Médicis, de l'université d'Oxford et de l'Institut national d'histoire de l'art entre 2014 et 2018, il enseigne actuellement à l'Institut catholique de Paris. La version remaniée de sa thèse sera publiée sous le titre « Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance » (Actes Sud, 2019).

Émilie Mineo

Émilie Mineo, docteure en histoire médiévale, s'est spécialisée en épigraphie à l'université de Poitiers (CESCM) où elle a soutenu une thèse sur les signatures épigraphiques et le rapport des artistes à l'écrit aux XI^e-XII^e siècles (*L'Artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, sous la direction de C. Treffort, 2016). Depuis 2017, elle est boursière *post-doc* à l'université de Namur (Centre de recherche PraME), où elle étudie les pratiques de l'écrit et l'essor du chirographe échevinal à Tournai au XIII^e siècle.

Joanna Pavlevski-Malingre

Joanna Pavlevski-Malingre est agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, qualifiée en 9^e et 10^e sections. En 2017, elle a soutenu à l'université Rennes 2 sa thèse *Melusigne, Merlusine, Melusina : fortunes politiques d'une figure mythique, du Moyen Âge au XXI^e siècle*, sous la direction de C. Ferlampin-Acher. Elle a codirigé un ouvrage collectif sur *Merveilleux*,

marges et marginalité (Brepols, 2017) et publié plusieurs articles sur Mélusine. Elle prépare la publication de sa thèse et poursuit ses recherches sur les figures mythiques et le politique, sur les littératures de l'imaginaire et sur les liens entre métamorphose et genre au Moyen Âge.

Julie Pilorget

Julie Pilorget est docteure en histoire médiévale de Sorbonne Université. Ses recherches portent sur la place des femmes dans l'espace public, à partir de l'exemple d'Amiens à la fin du Moyen Âge.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Anonyme, *Histoires de la Genèse*, dernier quart du XIII^e siècle, Rouen, soubassement du portail nord de la cathédrale67
- Fig. 2. Anonyme, *Création d'Adam*, premier tiers du XIII^e siècle, Chartres, voussures de la baie centrale du portail nord de la cathédrale69
- Fig. 3. Bertram von Minden, *Séparation des eaux de la terre*, 1373-1383, Hambourg, volet gauche du retable de Grabow (détail), Kunsthalle 71
- Fig. 4. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « figures marginales encadrant le texte » (Arras, médiathèque, ms. 1043 [863], fol. 7)94
- Fig. 5. *Psautier-heures à l'usage de Metz*, début du XIV^e siècle, « Chasse, antenne hybride à cloches et homme combattant un escargot » (Metz, bibliothèque municipale, ms. 1588, fol. 71)99
- Fig. 6. *Bréviaire de Renaud de Bar*, ca. 1302-1305?, « Poursuite hybride » (Verdun, bibliothèque d'étude du Grand verdun, ms. 107, fol. 103, détail) .104
- Fig. 7. *Speculum historiale*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Hybrides anthropomorphes » (Boulogne-sur-Mer, bibliothèque municipale, ms. 130, t. II, fol. 259, détail)107
- Fig. 8. *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, fin du XIII^e siècle, nord de la France, « Combat entre une femme hybride et un homme » (Arras, médiathèque, ms. 1043/863, fol. 114, détail)110
- Fig. 9. *Bréviaire de Renaud de Bar*, ca. 1302-1305?, « Hybrides se déplaçant sur une antenne » (Verdun, bibliothèque d'étude du Grand Verdun, ms. 107, fol. 282, détail)112

- Fig. 10. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville 124
- Fig. 11. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription en roman et en arabe) 127
- Fig. 12. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription arabe *al-mulk* – « la souveraineté » – et lion, symbole de la monarchie castillane)..... 132
- Fig. 13. Inscription arabe à la gloire du « sultan don Pedro » dans l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville, cour des Demoiselles 134
- Fig. 14. Le peintre Guérard Louf représenté en prière (à droite) dans le livre des *Statuts de la confrérie des Trépassés* fondée en 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1)..... 167
- Fig. 15. Répartition des différentes mentions d'œuvres présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 16. Répartition des œuvres figurées présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 17. Pelegrinus, *Le Christ entre les saints Pierre et Paul (Traxditio legis et clavium)*, ca. 1120-1140, marbre sculpté, 70 x 117,5 x 34 cm, Vérone, musée du Castelvecchio (inv. 4664-4B0359)..... 208
- Fig. 18. Nicholaus, *Création d'Adam*, ca. 1138, Vérone, Saint-Zénon, façade 210
- Fig. 19. Natalis, *Christ en Majesté porté par deux archanges*, ca. 1140, Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, tympan occidental 212
- Fig. 20. Détail de l'échappement à foliot (extrait de Sezgin Fuat, *Science et technique en Islam : Catalogue de la collection d'instruments de l'Institut d'histoire des sciences arabo-islamiques*, vol. 3 : *Géographie ; Navigation ; Horloges*, Francfort-sur-le-Main, IGAIW, 2004, p. 119) 224
- Fig. 21. Le coq automate de l'horloge, Strasbourg, cathédrale..... 230

Fig. 22. Schéma des mécanismes internes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer, coupe longitudinale (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	233
Fig. 23. Schéma des mécanismes internes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer, coupe transversale (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	234
Fig. 24. Schéma du mécanisme des ailes du coq automate de l'horloge de la cathédrale de Strasbourg selon Ungerer (extrait de Alfred Ungerer et Théodore Ungerer, <i>L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg</i> , Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1922, p. 10-11)	234

CRÉDITS

- © Arras, Médiathèque : 4, 8
- © Bibliothèque d'étude du Grand Verdun, Ms. 107 ; CAGV, tous droits réservés : 6, 9
- © Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale : 7
- © Francesco Capiotti/Museo di Castelvecchio : 17
- © Vincent Deluz (2015) : 21, 22, 23, 24
- © Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt am Main : 20
- © Julie Marquer : 10, 11, 12, 13
- © Metz, Collections des bibliothèques-médiathèques/département Patrimoines : 5
- © Émilie Mineo : 18, 19
- © Rouen, Bibliothèque municipale : 14
- Creative Commons Zero, CCo : 1, 2, 3

TABLE DES MATIÈRES

Prologue	7
Introduction	
Élise Banjenec, Florian Besson, Viviane Griveau-Genest, Julie Pilorget	19

PREMIÈRE PARTIE AU COMMENCEMENT, LE CRÉATEUR

Écriture ésotérique et création du monde dans la philosophie juive médiévale	
David Lemler	47
Le Verbe en image. Figurer l'acte créateur dans l'iconographie du commencement du monde (IV ^e -XVI ^e siècle)	
Florian Métral	57

DEUXIÈME PARTIE CRÉATURES HUMAINES

Créer et recréer l'identité masculine : Adam et l'idéal du « devenir homme » au XIII ^e siècle	
Anne-Lydie Dubois	75
L'homme en miroir : l'hybridité dans les marges des manuscrits	
Lucie Blanchard	93

TROISIÈME PARTIE CEUX QUI CRÉENT

Les acteurs de la création architecturale mudéjare en Castille médiévale. Commanditaires et artisans	
Julie Marquer	119
Créer dans les chansons pieuses des trouvères : Dieu, Marie et le poète	
Mélanie Lévêque-Fougère	137
Coût et conditions de la création à Rouen à la fin du XV ^e siècle	
Anne Kucab	155

QUATRIÈME PARTIE
PRATIQUES DE LA CRÉATION

Effort, vitesse, efficace de la création littéraire : imbrications de la composition et de la copie chez Christine de Pizan
Sarah Delale 177

Vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central
Émilie Mineo 195

Création mécanique : le coq automate de la première horloge astronomique de Strasbourg
Vincent Deluz 215

328

CINQUIÈME PARTIE
AUX MARGES DU CRÉÉ

Monstrous Creation in the Middle Ages: Grendel and the Society in Beowulf
Cândida Laner Rodrigues 239

Dans l'atelier d'écriture du créateur de merveille : Mélusine, la tresfaulx serpente
Joanna Pavlevski-Malingre 247

La créature nécessaire : évolution du dragon dans la littérature médiévale anglaise
Lucie Herbreteau 265

SIXIÈME PARTIE
À LA FIN, LA (RE)CRÉATION

Comment recréer un roman qui n'existe plus ?
Le cas de *Séguant ou Le chevalier au dragon*
Emanuele Arioli 285

La réactualisation de la littérature médiévale dans le théâtre contemporain :
Lancelot, le Chevalier de Merlin de Quentin Defalt et Gaëtan Peau et *Ciel, le Curé!*
Jeux et mystères du Moyen Âge d'Emanuele Arioli
Gwenaëlle Medici 295

Conclusion
Florian Besson 305

Bibliographie générale	309
Présentation des auteurs.....	315
Table des illustrations.....	321
Crédits	325

