

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 monde<sup>1</sup> 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 Enfer<sup>2</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2002, p. 184-192.

fait passer pour sacré et pourrait parodier le mariage mystique de la Vierge<sup>3</sup>), modelé à la fois à partir du fameux Vieux de la Montagne des Assassins et par le Chosroés d'*Eracle*<sup>4</sup>, 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<sup>e</sup> siècle (comme en témoigne la condamnation d'Étienne Tempier en 1277), mais relancé par l'université de Paris au XIV<sup>e</sup> 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 humaine<sup>5</sup>. 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 christianisme<sup>6</sup>.

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 dieu<sup>7</sup>), 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 créé 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 créé 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 Pygmalion<sup>8</sup>, 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 fatistes<sup>9</sup>, 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<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> 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 produite<sup>10</sup>. 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)<sup>11</sup>.

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 composita 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 : « destruire », « 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<sup>e</sup> et le début du siècle suivant et sont attestés, si l'on en croit le DMF<sup>12</sup>, 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*<sup>13</sup>. 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, engendrement<sup>14</sup>, 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 Bretaigne et de Ronme la grant ;  
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.  
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant,  
Et cil de Ronme sage et de sens aprendant,  
Cil de France sont voir de chascun jour aparant<sup>15</sup>

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

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<sup>e</sup> 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 littéraire<sup>17</sup>. 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, humainement<sup>18</sup>. 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'oralité<sup>19</sup>, toujours actif, la part du manuscrit (du parchemin, du papier, que l'on touche et que l'on sent) – voire des images<sup>20</sup> –, 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-ci<sup>21</sup>. 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 monstre<sup>22</sup>.

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'artiste<sup>23</sup>, 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 actuelle<sup>24</sup>. 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 Pizan<sup>25</sup>), 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 création<sup>26</sup> », 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<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Une deuxième partie étudie l'homme comme créature, à travers Adam, prototype contribuant à l'élaboration d'un idéal éducatif au XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Deschellette 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 »<sup>27</sup> et « Finir le Moyen Âge »<sup>28</sup>. 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 jour<sup>1</sup>.

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 fut<sup>2</sup> », dit l'Évangile selon saint Jean, et le Coran renchérit : « Il décréta de faire sept cieus et révéla à chaque ciel sa fonction<sup>3</sup> ». 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, effort<sup>4</sup>.

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 verre<sup>5</sup> : 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 Zumthor<sup>6</sup> puis par Benoît Grévin<sup>7</sup> ?

20

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 Augustin<sup>8</sup>. 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 faire<sup>9</sup> ». En affirmant ainsi l'absence de modèle, la philosophie médiévale rompt ici avec la tradition platonicienne<sup>10</sup>. Du coup, puisqu'elle est entièrement divine, la création est aussi parfaite, entièrement harmonieuse, harmonique même<sup>11</sup>. 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'Eru<sup>12</sup>...

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 raison<sup>13</sup> –, 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 création<sup>14</sup> ». 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*<sup>15</sup>.

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 Dieu<sup>16</sup> ». 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 terre<sup>17</sup> ». 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 ?<sup>18</sup> ».

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 voir<sup>19</sup>. 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 Carruthers<sup>20</sup>. 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*<sup>21</sup>? 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 divin<sup>22</sup>.

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*<sup>23</sup>. 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*<sup>24</sup>. 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 sens<sup>25</sup> : 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 Cues<sup>26</sup>. 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 relation<sup>27</sup>. 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 « relier<sup>28</sup> », 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'atancion<sup>29</sup>.

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'autorité<sup>30</sup> 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<sup>e</sup> 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'auctorialité<sup>31</sup>, en passant par la subjectivité<sup>32</sup>, 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 pensée<sup>33</sup> 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*<sup>34</sup> qui caractérise les textes déjoue toute aspiration à la clôture et renvoie en écho aux paradigmes post-modernes de l'œuvre ouverte<sup>35</sup>.

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 geste<sup>36</sup>. C'est ce donné préalable aux contours parfois mouvants – empruntant à la fois à l'écrit et à l'oral<sup>37</sup> – 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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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 Rome<sup>38</sup> : 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*<sup>39</sup>, 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 briefment<sup>40</sup>.

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<sup>e</sup> siècle, l'aristocratie est le principal groupe qui se saisit à cette fin de la littérature<sup>41</sup> ; 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<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle et leur postérité (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> 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 réécriture<sup>42</sup>. 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* monastique<sup>43</sup>, 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*<sup>44</sup>. 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 spirituelle<sup>45</sup>, les récits exemplaires<sup>46</sup>, le théâtre<sup>47</sup> 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'hybridation<sup>48</sup>. 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 historienne.
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 Brandan<sup>49</sup>.

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 nature<sup>50</sup>.

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 médiévaux<sup>51</sup>. 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*<sup>52</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>, 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*<sup>54</sup>. On retrouve également cette ambition dans les textes de Christine de Pizan<sup>55</sup> : 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<sup>e</sup> et du xiii<sup>e</sup> 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'arrêteront<sup>56</sup>.

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 Carruthers<sup>57</sup>. 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 ordonnée<sup>58</sup> 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 écrivain, 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 [...] <sup>59</sup>.

La fin du Moyen Âge voit s'opérer un glissement de l'inspiration vers l'imagination<sup>60</sup>, 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 Âge<sup>61</sup> : commenter, c'est déjà inventer et il importe de ne pas reléguer la création au second degré<sup>62</sup> 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*<sup>63</sup>, 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 sémantique<sup>64</sup>, 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 textes<sup>65</sup>. 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*<sup>66</sup> 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<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> 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 testament<sup>67</sup> ? 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 maladie<sup>68</sup>... ou la féminité chez Christine de Pizan<sup>69</sup>. 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 livre<sup>70</sup>, écrire dans une chambre), ou symboliques (se retirer à l'écart<sup>71</sup>) 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 collectif<sup>72</sup>. 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 libéraux<sup>73</sup> », assimilés à la production intellectuelle, au concevoir dans une perspective spirituelle et désintéressée, et les « arts mécaniques<sup>74</sup> » 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<sup>e</sup> 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 ateliers<sup>75</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles semble avoir été un des principaux leviers de son autonomie grandissante par rapport aux corporations<sup>76</sup>. 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 nombre<sup>77</sup>. 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 »)<sup>78</sup>.

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 suite<sup>79</sup>. 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-Avignon<sup>80</sup>, 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 insignologique, 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 contenances<sup>81</sup> ». Le motif des vêtements prenant une grande place dans la symbolique insignologique 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 doute<sup>82</sup>.

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 contrat<sup>83</sup> 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<sup>e</sup> 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 Seluster<sup>84</sup> ». 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 technique<sup>85</sup>. 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 rubrique<sup>86</sup>. 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<sup>e</sup> 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 fauves<sup>87</sup>.

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 vétérotestamentaires. 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*<sup>88</sup>, annonçant – tant son influence sur l'exégèse monstrueuse médiévale fut grande – une manière de penser « propre au Moyen Âge<sup>89</sup> ». 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 choses<sup>90</sup>. 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 objectif<sup>91</sup> ».

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 perte<sup>92</sup> ». 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 hommes<sup>93</sup> ».

Le merveilleux apparaît alors comme un objet culturel et psychologique complexe, qui à ce titre possède sa propre périodisation<sup>94</sup>. 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<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> 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 merveilleux<sup>95</sup>.

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<sup>e</sup> 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 Jésus<sup>96</sup>, 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<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> 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*<sup>97</sup> à la tête de la charrette d'infamie ou encore les géants d'*Artus de Bretagne*<sup>98</sup>). 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 Polo<sup>99</sup>.

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 objets<sup>100</sup> ». 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 serpent<sup>101</sup>, 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 Tibet<sup>102</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles », dans Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Écritures et modes de pensée au Moyen Âge (VII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> 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 Kappler<sup>103</sup>. 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*<sup>104</sup>), 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 retrouve<sup>105</sup>. 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<sup>e</sup> siècle (Gaston Phébus<sup>106</sup>) ou des bestiaires, tels ceux de Philippe de Thaon<sup>107</sup>, 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 foi<sup>108</sup> ».

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<sup>e</sup>-début xvi<sup>e</sup> 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 sociales<sup>109</sup> ». Enfin la merveille aurait également pour intérêt de favoriser « la démarche interrogative<sup>110</sup> » et se ferait ainsi pour l'homme médiéval moteur du savoir<sup>111</sup>.

*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

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*  
Sorbonne Université

Dans sa *Somme contre les Gentils*, alors qu'il cherche à prouver que la matière première du monde ne préexistait pas à la Création, Thomas d'Aquin établit une différence entre la création divine et ce que nous appelons les créations humaines :

Ainsi, l'agent qui requiert nécessairement une matière préexistante pour exercer son action est un agent particulier. Or Dieu est agent en tant que cause universelle de l'être [...]. Et donc, pour agir, il n'a, lui, aucun besoin d'une matière préexistante<sup>1</sup>.

Si la création divine n'a pas besoin d'une matière préexistante, elle ne constitue pas nécessairement non plus un changement ou un mouvement : « ce n'est pas par mouvement et changement que du non-être absolu on passe à l'être, mais seulement de tel non-être à tel être<sup>2</sup> ». La difficulté théologique à faire se rejoindre création divine et invention humaine réside dans le fait que la seconde correspond à un faire, à la transformation d'éléments préexistants<sup>3</sup>. Le Moyen Âge n'emploie donc pas le paradigme lexical de la création pour parler de son activité littéraire ni de sa production intellectuelle et matérielle de textes. Les verbes les plus couramment utilisés sont *faire*, *accomplir* ou encore

1. Saint Thomas d'Aquin, *Contra Gentiles. Livre deuxième*, texte de l'édition léonine, trad. Maurice Corvez et Léon-Joseph Moreau, Paris, P. Lethielleux, 1951-1961, 4 vol., t. II, 1954 : II, 16 : « *Quod Deus ex nihilo produxit res in esse* », p. 45-47. « *Agens igitur quod requirit ex necessitate materiam praeiacentem ex qua operetur, est agens particulare. Deus autem est agens sicut causa universalis essendi [...]. Igitur ipse in sua actione materiam praeiacentem non requirit* » (*ibid.*, p. 44-46).
2. *Ibid.*, II, 16, 4, p. 47. « *[N]on enim per motum et mutationem fit ens ex non ente simpliciter, sed ens hoc ex non ente hoc* » (*ibid.*, p. 46).
3. À ce propos, voir l'introduction dans ce volume, p. 19-43.

*compiler*<sup>4</sup>. On les rencontre tous chez Christine de Pizan, parfois en doublets synonymiques :

Explicit le Livre de la description et diffinition de prudence fait et compilé par Cristine de Pizan<sup>5</sup>.

[J]e Cristine, vostre humble servante desireuse de faire chose qui plaire vous peust, se tant valoye que faire le sceusse, ay fait et compilé ou nom de vous et pour vous singulierement cestui present livre<sup>6</sup>.

Cy commence la table des rubriques de cest present volume appellé le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles, V<sup>e</sup> roy d'ycellui nom, fait et compilé par Cristine de Pizan, damoiselle, acompli le desrenier jour de novembre, l'an de grace mill. IIII<sup>e</sup>. et quatre<sup>7</sup>.

178

Les écrivains insistent parfois sur le processus même de la création et le temps qu'elle inclut nécessairement. Ainsi du prologue de la *Chronique de Pise*, qui témoigne en même temps d'une solution de continuité entre le pouvoir divin et les activités littéraires, situés sur deux plans bien distincts :

Moy non habille à emprendre ne compiller chose nulle fors autant que simple et ygnorant escripvain s'i puet employer, [...] requerant au Createur de toutes creatures, sans lequel ayde nulz ne peut ne ne doit vouloir encommenchier ne parfaire chose aucune, qu'il nous doinst si bien labourer d'escrire, lire, ascouter et entendre<sup>8</sup>.

Le même appel à Dieu comme aide à l'achèvement du texte existe chez Christine qui écrit dans le *Charles V* : « priant Dieu omnipotent qu'i[1], à mon foible sentement, auteur de ce livre, doint vigueur et force de continuer et finer cest present volume<sup>9</sup> ». C'est depuis une autre sphère, échappant au temps humain, que Dieu intervient pour favoriser l'invention humaine.

4. Ces termes sont également relevés par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2013, p. 216.

5. Christine de Pizan, *Le Livre de prudence*, London, British Library, Harley ms. 4431, *explicit* final, fol. 287 v<sup>o</sup>.

6. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, éd. Charity Cannon Willard et Éric Hicks, Paris, Honoré Champion, 1989, dédicace à Marguerite de Guyenne, p. 3.

7. *Ead.*, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, Paris, Honoré Champion, coll. « Publications pour la Société de l'histoire de France », t. I, 1936, t. II, 1940 : table des rubriques de la première partie, t. I, p. 1.

8. Prologue de l'auteur anonyme de la *Chronique de Pise*, Paris, BNF, ms. français 9041, fol. 5 r<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>, cité dans Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, *op. cit.*, p. 117-118.

9. Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. cit., t. I, 1, 36, p. 104. On trouve la même idée dans l'*Epistre de la prison de vie humaine* : « comme dès pièce ceste present oeuvre je eusse encommenchiée, dont l'excusacion de plus tost n'avoir achevé diray en la fin, [...] m'y suis reprise en entencion de, par la Dieu grace, la traire à bonne fin » (Christine de Pizan's *Epistre de la prison de vie humaine*, éd. Angus J. Kennedy,

La création littéraire comme *ymaginacion* est donc décrite par des verbes liés à l'objet-livre, qui la présentent moins comme une activité spéculative que comme un artisanat<sup>10</sup>. Cela ne signifie pas que la conception d'une œuvre et sa réalisation restent indifférenciées dans l'esprit médiéval. Ainsi Christine, traduisant un passage du commentaire de Thomas d'Aquin sur la *Métaphysique* d'Aristote, reprend-elle la distinction que ce dernier opère entre l'artiste et l'expert : « dit Aristote : "En tant l'artiste est reputez plus sage de l'expert qu'il cognoist mieulx les raisons pour quoy il convient qu'i soit ainsi, et l'expert sens plus ne cognoist aultres causes ne mès il est ainsi"<sup>11</sup> ». Des différentes opérations artistiques, créer les matériaux nécessaires, arranger les matériaux dans une forme, et enfin connaître l'usage de l'objet créé, que ce soit une arbalète ou un navire,

la premiere si est la plus petite, car, si comme la premiere s'ordonne à la seconde, aussi la seconde s'ordonne à la desreniere, car, comme le principal maistre soit celui qui use de la chose, si comme l'arbalestier de l'arbaleste ou le marinier de la nef, en tant qu'il scet à quoy la chose est faite plus que cil qui ouvroit, [...] si s'ensuit que les architecteurs, c'est assavoir les disposeurs de l'œuvre, scevent les causes des besoignes, et que on les doit reputer les plus sages<sup>12</sup>.

Mais peut-on, dans le processus de la production littéraire, clairement séparer les activités de l'expert qui réalise l'œuvre et celles de l'artiste qui en conçoit le plan en vue d'un usage précis ? Christine de Pizan constitue un cas intéressant d'auteur-éditeur investi dans la réalisation à la fois intellectuelle et matérielle de ses textes : nous conservons cinquante-quatre manuscrits de ses œuvres préparés sous sa supervision<sup>13</sup>. Chez elle, l'architecte du livre existe-t-il indépendamment de ses artisans ?

---

Glasgow, French Department, University of Glasgow, 1984, p. 17-18, l. 35-43). Des verbes liés au processus de création se rencontrent également dans la table générale des rubriques du *Livre de Paix*, « *encommencié* le premier jour de septembre [...] en l'an de grace mil iiii. cent et douze. Le dit livre est parti en trois parties [...]. *Acomplie* la dicte premiere partie le derrain jour de novembre et *delaissé* adont le surplus pour cause de matiere de paix deffaillie. ITEM, *recommencié* l'euvre en la ii.<sup>e</sup> partie le iii.<sup>e</sup> jour du mois de septembre, [...] en l'an de grace mil iiii. cent et treize », nous soulignons (*The Livre de la Paix of Christine de Pisan*, éd. Charity Cannon Willard, 's-Gravenhage, Mouton, 1958, p. 57).

10. L'*ymaginacion* de l'auteur est identifiée dans le *Charles V* au talent d'invention de l'artisan : « tout ainsi comme [...] les brodeurs, qui font diverses divises, selon la soubtivité de leur ymaginacion, sanz faulte ne firent mie les soyes, l'or, ne les matieres, et ainsi d'aultres ouvrages, tout ainsi vrayement n'ay je mie fait toutes les matieres, de quoy le traittié de ma compilacion est composé ; il me souffist seulement que les sache appliquer à propos, si que bien puissent servir à la fin de l'ymaginacion, à laquelle je tends à perfaire » (*Ead., Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. cit., t. I, II, 21, p. 191). À ce sujet, voir aussi, dans ce volume, le chapitre d'Anne Kucab, p. 155-174.

11. *Ibid.*, t. II, III, 11, p. 35.

12. *Ibid.*, p. 35-36.

13. La notice de ces cinquante-quatre manuscrits originaux figure dans Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, 2012.

Lorsque Christine de Pizan évoque son travail de composition littéraire, les images auxquelles elle recourt suggèrent toutes un important effort physique : ainsi de l'image de la maternité, envisagée sous le jour de l'enfantement<sup>14</sup>.

Ou temps que tu portoies les enfans en ton ventre, grant douleur a l'enfanter sentoies. Or vueil que de toy naissent nouveaulx volumes [...] lesquelz en joie et delit tu enfanteras de ta memoire, non obstant le labour et travail, lequel tout ainsi comme la femme qui a enfanté, si tost que elle ot le cry de son enfant oublie son mal, oublieras le travail du labour oyant la voix de tes volumes<sup>15</sup>.

La comparaison repose bien sur la douleur partagée du *labour*, générateur d'une grande fatigue :

180

Après ce que j'oz ediffiee a l'ayde et par le commandement des troys Dames de Vertus, c'est assavoir Rayson, Droicture et Justice, *La Cité des Dames* [...], je, comme personne travaillie de si grant labour avoir accompli et mis sus, mes membres et mon corps lasséz pour cause du long et continuel exercite estant en oyseuse et querant repos, s'apparurent a moy de rechief [...] les susdictes troys glorieuses<sup>16</sup>.

Cette évocation réaliste de la fatigue physique sur laquelle s'ouvre *Le Livre des trois vertus* a son importance puisque Christine l'a fait représenter dans l'unique miniature de chacun des deux manuscrits originaux conservés<sup>17</sup> : l'effort est donc toujours au cœur de la naissance d'une œuvre. C'est pour essayer de comprendre la nature de cet effort que nous souhaiterions nous interroger sur la méthode de travail de Christine : comment organise-t-elle les différentes étapes de conception de ses textes ? Comment la composition d'un texte et sa création intellectuelle se différencient-elles de sa réalisation matérielle ? Les

14. Sur cette métaphore, on pourra consulter Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie : la fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 1993, p. 69-80 et *ead.*, « Fondements et fondations de l'écriture chez Christine de Pizan. Scènes de lecture et scènes d'incarnation », dans Margarete Zimmermann et Dina De Rentii (dir.), *The City of Scholars*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1994, p. 79-96.

15. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, éd. Christine Reno et Liliane Dulac, Paris, Honoré Champion, 2001, partie III, chapitre X, p. 110.

16. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, éd. cit., I, 1, p. 7. Le même détail réaliste revient à la conclusion de l'ouvrage (*ibid.*, III, [14], p. 224 : « je, Cristine, demouray, auques lassee pour la longue escripture ») et deviendra prétexte quelques années plus tard au dispositif littéraire d'un rêve encadrant : « Ainsi que je tendoye a entrer en ceste iii.<sup>e</sup> partie du present livre, mon entendement aucques lassé de la pesanteur de la matere et labour des precedens parties, adonc surprise de somme en mon lit couchiee m'apparut en dormant par semblance une creature » (*Le Livre des fais d'armes et de chevalerie*, III, 1 [Paris, BNF, ms. fr. 603, fol. 49 r<sup>o</sup>]).

17. Paris, BNF, ms. français 25636, fol. 2 v<sup>o</sup> (cette miniature est disponible en ligne sur *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8531137t/f8.item>) et Boston, Public Library, ms. français med. 101, fol. 3 r<sup>o</sup>.

manuscrits du *Livre de la mutacion de Fortune*, un récit allégorique et historique de 23 636 vers divisé en sept parties, nous serviront ici d'exemple<sup>18</sup>.

#### PRATIQUE : VITESSE ET EFFICACE DE LA CRÉATION

La composition de la *Mutacion de Fortune* semble avoir commencé en 1400. Elle s'est prolongée jusqu'au 8 ou 18 novembre 1404, comme le précise la rubrique liminaire des manuscrits<sup>19</sup>. Durant l'automne 1403, Christine fait réaliser sous sa supervision plusieurs copies de présentation : les manuscrits La Haye, Koninklijke bibliotheek 78 D 42 (H), Bruxelles, KBR 9508 (B), Chantilly, Condé 494 (C) et un manuscrit actuellement en mains privées, Ex-Phillipps 207 (S)<sup>20</sup>. Après ces premières copies quasi contemporaines, un cinquième manuscrit est réalisé dans les premiers mois de l'année 1404 (n. s.) : Chantilly, Condé 493 (M). Les quatre premiers manuscrits, HBCS, ont été datés les uns par rapport aux autres grâce à leurs variantes textuelles : H a été mis en chantier le premier mais terminé après les trois autres, BCS ont été copiés presque simultanément et B fut achevé en premier<sup>21</sup>. On sait d'autre part que Christine a offert le manuscrit B au duc de Bourgogne le 1<sup>er</sup> janvier 1404 (n. s.).

18. L'étude qui suit cherche à approfondir l'analyse des manuscrits de cet ouvrage menée par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., et par Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al. dans l'*Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 413-475. Nous reprenons certaines des informations données par ces ouvrages, tout en en corrigeant et en en fournissant d'autres. Les conclusions de cet article n'engagent bien sûr que leur auteur. Nous adressons toute notre reconnaissance à Olivier Delsaux et Christine Reno pour leur aide précieuse dans la consultation de certains des manuscrits étudiés ici.
19. Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », t. I-II, 1959, t. II-IV, 1966 : t. I, p. 3, « Ci commence la table des rebriches de ce present volume appellé le *Livre de la mutacion de Fortune*, fait et accompli le XVIII.<sup>e</sup> jour de novembre, l'an de grace mil CCC et .III. ». Le manuscrit de La Haye, Koninklijke bibliotheek 78 D 42 donne la variante « le VIII.<sup>e</sup> jour » (comme plus tard le manuscrit de Munich, Bayerisch State Bibliothek Cod. gall. 11), mais la table où paraît cette date n'est pas la première à avoir été copiée. Sur la datation de la composition de l'ouvrage, voir *ibid.*, p. IX-XI.
20. Nous reprenons les sigles assignés aux manuscrits par l'éditrice du texte, Suzanne Solente : *ibid.*, p. XCIX-CXLII.
21. Les apports de la critique sur les manuscrits de la *Mutacion de Fortune* sont difficiles à dissocier de la question des mains ayant copié les originaux de Christine. Avec d'autres textes, la *Mutacion* a permis à Christine Reno et Gilbert Ouy de reconstituer hypothétiquement le fonctionnement d'un atelier de copie propre aux œuvres de Christine, constitué de trois scribes, X (identifié à Christine), R et P. Pour ces critiques, les manuscrits HB sont tous deux de la main X (hormis la septième partie, les tables et les rubriques de H qui sont de la main R). C serait l'œuvre du scribe R (sauf les six premières tables et les rubriques allant de I, 1 à V, 4, copiées par X) et S aurait été copié par P – à l'exception de la rubrique introductive de la quatrième partie et de l'*explicit* final, transcrits par X (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 22-38). Bien que cette répartition en trois mains et l'identification de X à Christine fasse toujours très fortement débat, force est de constater que dans le cas de la *Mutacion*, les attributions de portions textuelles aux différents scribes recourent exactement des sections codicologiquement distinctes dans les manuscrits.

H fut quant à lui présenté en mars 1404 (n. s.) au duc de Berry<sup>22</sup>. Cet ouvrage, dont la composition et deux des premières copies sont datées, nous permet donc de situer dans une chronologie assez précise les différentes étapes de sa réalisation intellectuelle et matérielle.

La confection des quatre premières copies s'est faite dans l'urgence, comme l'indiquent un certain nombre d'indices textuels : des vers comportent des blancs qui n'ont jamais été complétés<sup>23</sup>, d'importantes erreurs de copie ont pu engendrer des corrections extrêmement lourdes<sup>24</sup>. La rubrication a également été réalisée dans la hâte : les chapitres comportent de nombreuses erreurs de numérotation<sup>25</sup>, la concordance entre les tables et les chapitres du texte reste souvent imparfaite<sup>26</sup> et on rencontre dans le manuscrit B des reports d'encre rouge qui prouvent que les bifeuillets ont été repliés alors que les rubriques n'étaient pas encore sèches<sup>27</sup>. Enfin, la décoration n'a pas été réalisée sur tous les feuillets<sup>28</sup>. La mention apparaissant au bas d'un folio de B, « Ci commence .j. quayer escript en un jour trestout<sup>29</sup> », pourrait seule prouver la rapidité avec laquelle ce manuscrit fut réalisé : la transcription de huit feuillets en une journée représente « le triple de la production moyenne d'un copiste à l'époque »<sup>30</sup>.

Un phénomène intéressant a été mis au jour concernant les manuscrits HB : par son écriture et sa décoration, la septième partie de B possède plus de caractéristiques communes avec les six premières parties de H qu'avec le reste du manuscrit B. Il semble qu'on ait simplement relié les derniers cahiers de H avec

22. Un colophon rédigé par le bibliothécaire du duc, Jean Flamel, figure sous la fin du texte : « Ce livre fut fait devisé et compilé par une damoiselle nommee Cristine. Et le donna a Jehan filz de roi de France duc de Berry et d'Auvergne conte etc. au mois de mars. mil.CCCC. et trois » (KB 78 D 42, La Haye, fol. 170 v<sup>o</sup>). Le manuscrit figure également dans les comptes du duc (Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, éd. cit., t. I, p. cxxv).
23. Le vers 8615, « .V. ans fu encommenciee », présente un blanc avant « fu encommenciee » dans les manuscrits HBCSM (*ibid.*, p. 151).
24. Par exemple, sur le feuillet de B contenant la quatrième table, fol. 57 v<sup>o</sup>, une autre table avait d'abord été copiée ; elle a été intégralement grattée, seules les formulations communes aux deux *incipit* ayant été conservées.
25. Pour un relevé de ces erreurs dans le manuscrit C, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 454. Pour celui du manuscrit S, voir *ibid.*, p. 416 et 463.
26. *Ibid.*, p. 420-422. Sur la discordance des intitulés de rubriques dans le texte et les tables, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 494-495.
27. Dans le manuscrit B, des traces d'encre rouge au fol. 165 v<sup>o</sup> proviennent de la rubrique transcrite sur l'autre partie du bifeuillet au fol. 172 r<sup>o</sup> ; les traces du fol. 175 v<sup>o</sup> viennent de la rubrique figurant au fol. 180 r<sup>o</sup>.
28. Elle manque par exemple dans les tables III à VII des manuscrits BC alors que les deux premières tables ont été décorées. Dans S, la décoration n'est réalisée dans aucune des tables, mais sa préparation n'est pas harmonisée : les première et quatrième tables présentent des préparations de pieds-de-mouche, mais pas les tables III, V, VI ou VII (la table II est perdue). Dans H, achevé après BCS, la décoration est réalisée dans les sept tables.
29. KBR 9508, Bruxelles, fol. 26 r<sup>o</sup> (une photographie de cette annotation est disponible dans Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 436).
30. *Ibid.* Voir aussi Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 276.

le manuscrit B<sup>31</sup>. Cette décision résulte sans doute d'un manque de temps : B, offert le 1<sup>er</sup> janvier, avait été mis en chantier après H dont le texte était complet, mais c'était le manuscrit B que Christine destinait au duc de Bourgogne. Comme en d'autres cas, Christine ne tenait peut-être pas à offrir d'abord son premier essai de mise en livre<sup>32</sup>, et des annotations propres au manuscrit B correspondent peut-être à une personnalisation de la copie pour Philippe le Hardi : les deux manuscrits n'étaient donc pas simplement interchangeables<sup>33</sup>.

Les quatre premières copies de la *Mutacion* ne témoignent pas seulement d'une vitesse de travail : leur hétérogénéité codicologique nous permet de comprendre à quel point composition et copie d'un ouvrage de Christine étaient imbriquées lorsque les premiers exemplaires étaient en cours de réalisation.

### Composition et manuscrit d'édition

On peut supposer que Christine composait linéairement ses textes. Dans le *Charles V*, elle nous apprend qu'après avoir réuni la documentation nécessaire à sa compilation, elle en a rédigé les trois parties les unes après les autres : les *explicit* des deux premières parties précisent que celles-ci furent terminées respectivement les 28 avril et 20 septembre 1404, et l'achèvement de l'ouvrage est daté du 30 novembre 1404 dans la rubrique liminaire<sup>34</sup>. De même, dans la rubrique liminaire du *Livre de Paix*, l'auteur indique avoir abandonné son ouvrage le 30 novembre 1412 après en avoir terminé la première partie, puis l'avoir complété huit mois plus tard des deux parties suivantes<sup>35</sup>.

On peut également supposer qu'après d'éventuels brouillons, Christine transcrivait un *exemplar* ou manuscrit d'édition complet du texte. Ce dernier servait de modèle aux copies véritablement destinées au public, les manuscrits de publication<sup>36</sup>. Le manuscrit d'édition transcrit, la composition proprement

31. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 417-418 et 436.

32. Les premières copies du *Chemin de long estude* ne furent pas nécessairement les premières offertes : la deuxième copie mise en chantier, contenue dans le manuscrit de Chantilly, Condé 493, fut ajoutée à ce recueil plus d'un an après sa réalisation, sans doute en même temps que des exemplaires du *Dit de la pastoure* et de *La Mutacion de Fortune* (manuscrit M). Ces deux textes sont datés respectivement de mai et novembre 1403.

33. Sur ces annotations, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 303-306.

34. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 477 et Christine de Pisan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, op. cit., t. 1, p. 1, 104 et 244.

35. *The Livre de la Paix of Christine de Pisan*, op. cit., p. 57 (voir la citation en note [9], supra).

36. Nous reprenons la terminologie de *manuscrit d'édition* et de *publication* proposée par Olivier Delsaux dans *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit. Christine ne parle pas de l'apparence de son modèle. La citation qui s'approche le plus d'un témoignage sur le manuscrit d'édition est célèbre : « depuis l'an mil. III<sup>c</sup>III<sup>xx</sup>. et. XIX. que je commençay jusques a cestui. III<sup>c</sup>. et. V. ouquel encore je ne cesse, compillés en ce tendis. XV. volumes principaux

dite était donc achevée. Une telle analyse nous pousserait à croire que le 18 novembre 1403, Christine mettait un point final à la septième partie de la *Mutacion* et subséquemment à l'ensemble de son ouvrage. Que ce point final soit inscrit sur des brouillons ou sur le manuscrit d'édition, le texte était désormais prêt à être diffusé.

L'analyse des manuscrits nécessite pourtant de nuancer cette conception entièrement linéaire de la composition. Étant donné le volume textuel de la *Mutacion* (170 folios de texte dans H, 177 dans CS, 188 dans B), il semble difficile que B ait pu être entièrement copié, rubriqué, enluminé et relié entre le 18 novembre 1403 et le 1<sup>er</sup> janvier 1404. De ce fait, puisqu'il est antérieur à BCS, H dut être mis en chantier avant le 18 novembre. Si l'on peut raisonnablement penser que la date du 18 novembre correspond à l'achèvement de la version du manuscrit d'édition, une partie des exemplaires de publication devait déjà être transcrite lorsque cette version fut « fait[e] et accompli[e] ».

#### Texte et paratexte

Dans HBCS, les cinq premières parties de la *Mutacion de Fortune* se différencient des deux dernières par l'espace laissé pour la transcription des rubriques. Cet espace est standardisé dans les cinq premières parties : hormis quelques exceptions, il est de quatre lignes de réglure dans les parties I et II et de deux lignes dans les parties III, IV et V, quelle que soit la longueur réelle des rubriques<sup>37</sup>. Il en résulte de nombreuses lignes restées blanches autour des rubriques. En revanche, dans les parties VI et VII, l'espace prévu varie d'une rubrique à l'autre. Si cet espace n'est pas toujours adapté à la longueur réelle de la rubrique, un effort constant de calibrage laisse penser que, lorsque les parties VI et VII ont été copiées dans les manuscrits de publication HBCS, l'intitulé des rubriques (ou au moins une indication de leur longueur) existait

---

sans les autres particuliers petis dictiez, lesquelz tout ensemble contiennent environ. LXX. quaiers de grant volume » (Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 111). Le témoignage le plus précis sur le support de composition se trouve quant à lui dans la *Lamentacion Cristine de Pizan* : « tres amers plours et lermes incessables dechieent comme ruisseaux sur mon papier, si qu'il n'y a place seiche où puisse continuer l'escriture de la complainte tres douloureuse que l'abondance de mon cueur, par grant pitié de toy, veult getter hors » (Angus J. Kennedy, « La *Lamentacion sur les maux de la France* de Christine de Pisan », dans s. n., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon, professeur de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Rennes, Institut de français, université de Haute-Bretagne, 1980, 2 vol., t. I, p. 177-185, ici p. 181).

37. Pour les espaces prévus et remplis de la première partie, voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, op. cit., p. 393. Les relevés des sept parties figurent dans *id.*, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français. L'exemple des manuscrits et des manufactures autographes de Christine de Pizan*, thèse de doctorat sous la direction de Tania Van Hemelryck, Louvain-la-Neuve, université catholique de Louvain, 2010-2011, 3 vol., t. III, Annexes, § 46, p. CLXX-CLXXXVIII.



dans le modèle copié. À l’opposé, les parties I à V figuraient dans le modèle sans leur paratexte chapitral. Les rubriques, avec les tables qui proposent la liste de leurs intitulés au début de chaque partie, semblent donc avoir été le dernier élément composé de l’ouvrage.

D’autre part, les rubriques ont été copiées en plusieurs phases dans les premiers manuscrits de publication. Seul le manuscrit C a vu toutes ses rubriques copiées après la réalisation des lettrines décorées par les enlumineurs ornemanistes. Les rubriques du manuscrit H ont été transcrites après la réalisation des lettrines dans les parties I à VI, et avant les lettrines dans la partie VII. B et S présentent des cas de figure plus complexes encore : dans B, les rubriques sont transcrites après les lettrines jusqu’au fol. 138 r<sup>o</sup>, qui correspond au chapitre 24 de la VI<sup>e</sup> partie ; elles les précèdent ensuite. Dans S, l’ordre de réalisation change plusieurs fois au cours du manuscrit<sup>38</sup>. Deux suppositions sont donc possibles : soit les cahiers ont été décorés en plusieurs étapes par l’enlumineur, soit seule une partie des rubriques était transcrite lorsque l’intégralité des cahiers a été transmise à l’enlumineur. Selon la deuxième supposition, les rubriques de la fin de l’ouvrage ont donc été transcrites avant celles du début de l’ouvrage dans les manuscrits HBS, ce qui semble confirmer la mise à disposition plus tardive des rubriques des cinq premières parties dans le modèle copié.

Dernière hétérogénéité liée au paratexte chapitral, les rubriques dont l’intitulé se réduit à « De ce mesmes », nombreuses dans les premières parties, deviennent moins présentes dans la suite de l’ouvrage et disparaissent totalement dans la partie VII<sup>39</sup>. Ces rubriques, non numérotées, sont destinées à combler des espaces conçus à l’origine pour accueillir des titres de chapitres, articulations que Christine décide finalement d’abandonner. Elles ne figurent pas dans les tables des rubriques correspondantes. Au fil des parties, la préparation du découpage chapitral devient de plus en plus harmonieuse et cohérente avec sa réalisation, à mesure que ces scories chapitrales disparaissent. Tout semble indiquer que le texte et le paratexte des parties VI et VII sont quasi contemporains, mais qu’un écart temporel important sépare la composition des mêmes éléments dans les premières parties. Si Christine a pu inventer linéairement le texte de ses sept parties, elle paraît en avoir conçu le paratexte ultérieurement, en commençant

38. Les rubriques ont été copiées avec certitude après les lettrines des chapitres V, 3 à VI, 5, du chapitre VII, 13 à la fin de l’ouvrage et lorsqu’elles suivent une miniature. Elles ont été copiées avant les lettrines des chapitres III, 13 à III, 15 et des chapitres VI, 6 à VII, 10. Ce relevé repose sur notre propre observation des manuscrits HBCS et s’oppose parfois aux informations fournies par l’*Album Christine de Pizan*.

39. Il y a entre quatre et cinq rubriques de ce type selon les manuscrits dans la partie I, trois ou quatre dans la partie II, trois dans la partie IV, deux ou trois dans la partie V et trois dans la partie VI (la dernière apparaissant au vers 15 087). À partir du chapitre VI, 10 et durant les 8 500 derniers vers, toutes les rubriques sont numérotées.

par celui des parties VI et VII qui fut intégré très rapidement au manuscrit d'édition, peut-être en même temps que le texte de ces parties. En revanche, le paratexte des parties I à V fut ajouté au manuscrit d'édition au moment où le texte de ces parties était déjà copié dans quatre manuscrits de publication.

Ce phénomène de composition tardive du paratexte ne semble pas se limiter à la *Mutacion de Fortune* : il s'observe dans les autres œuvres de Christine pour lesquelles nous avons conservé les plus anciens manuscrits de publication originaux. Dans les manuscrits du *Charles V*, les seules rubriques intitulées « De ce mesmes » figurent en première partie. Les manuscrits AB du *Livre de l'advison Cristine* contiennent vingt-cinq rubriques qui reprennent l'intitulé « De ce mesmes » ou contiennent l'expression « Encore de » dans leur titre ; l'espace qui leur est dévolu est souvent bien trop important. Le manuscrit C, un peu plus tardif, supprime seulement deux de ces titres<sup>40</sup>. Il est également possible que la place dédiée aux rubriques ait été laissée avant leur composition dans le manuscrit le plus ancien du *Livre du corps de policie*, Chantilly, Condé 494 : dans les parties II et III de ce manuscrit surtout, les espaces de deux ou trois lignes de réglure ne correspondent pas à la longueur des intitulés, certains étant trop courts, d'autres beaucoup trop longs<sup>41</sup>. Le cas du *Livre de la cité des dames* est plus complexe encore puisque le volume textuel a grandi d'une copie à l'autre. Un chapitre a été ultérieurement découpé en deux ; un autre chapitre, absent dans les copies les plus anciennes (vraisemblablement à la suite d'une erreur lors de la préparation du manuscrit d'édition), reparaît au fil des copies à deux endroits différents<sup>42</sup>.

À l'opposé de ses intitulés chapitraux, le programme iconographique de la *Mutacion de Fortune* a été conçu dès la composition du texte. Ce fait, qui pourrait paraître découler de la nature même des miniatures (lesquelles ne sont ajoutées à l'ouvrage que si une place leur a été réservée lors de la copie), indique néanmoins que les images ont dans cette œuvre une valeur structurelle plus forte que les titres de chapitres, leur conception remontant à l'invention du plan

40. Il s'agit des chapitres III, 20 et 21 de l'édition (ex-Phillipps 128, fol. 71 v<sup>o</sup> et 73 r<sup>o</sup>) : dans cette œuvre, aucun chapitre n'est numéroté dans les manuscrits qui ne contiennent pas non plus de table des rubriques. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 126-128. Sur les manuscrits de l'*Advison Cristine*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 583-608.

41. Christine de Pizan, *Le Livre du corps de policie*, éd. Angus J. Kennedy, Paris, Champion, 1998. Pour la différence entre espace prévu et espace rempli par les rubriques du *Corps de policie*, voir Olivier Delsaux, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français*, op. cit., t. III, Annexes, § 46, p. CLXXVII-CLXXVIII.

42. À propos de l'évolution du paratexte chapitral de la *Cité des dames*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 517-529.

de l'ouvrage<sup>43</sup>. Comme les rubriques en revanche, ce programme peut être sujet à changement au cours des copies successives<sup>44</sup>.

#### D'un manuscrit l'autre

Pour émettre une hypothèse cohérente sur l'ordre de réalisation des quatre premières copies de la *Mutacion*, il est nécessaire de scinder en plusieurs étapes la relation entre composition et copie du texte. La première étape de copie se situe avant le 18 novembre, lorsque le manuscrit H commence à être transcrit. Ce manuscrit a probablement été réalisé avant une relecture du texte dont les manuscrits BCS ont tenu compte : il contient notamment des groupes de vers copiés en marge qui ne semblent pas résulter de sauts du même au même. Selon les auteurs de l'*Album Christine de Pizan*, « on peut penser qu'il ne s'agit pas de réparations d'omissions, mais d'amplifications apportées au texte de l'*exemplar*. Comme ces vers figurent normalement dans les autres copies, il semble bien que [ce manuscrit] soit le plus ancien, au moins pour le texte des [trois] premières parties<sup>45</sup> ». Le manuscrit H peut avoir été commencé plusieurs semaines, voire

43. Ce fait tient sans doute aussi à la nature d'abord textuelle des miniatures. Si l'on en croit le fol. 127 v<sup>o</sup> du manuscrit F de la *Mutacion*, les miniatures étaient présentes dans le manuscrit d'édition au moins sous la forme d'instructions à l'enlumineur. Le scribe a malencontreusement copié l'une d'elles en lieu et place de la rubrique introductive de la partie IV. La rubrique partiellement grattée indique : « histoire doit estre en cest espace qui la veult faire en livre et doit estre sicomme une grant salle comme se elle fust peinte et pourtraitte autour d'istoires de batailles et de roys et roynes a deux rens » (Paris, BNF, ms. français 603, fol. 127 v<sup>o</sup>). À propos de cette rubrique et de la relation entre le texte christinien et ses peintres enlumineurs, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 90-103.
44. C'est le cas pour la *Mutacion de Fortune* : HBCS compte six miniatures, figurant à l'ouverture des cinq premières parties et du chapitre II, 6, consacré à la description de Fortune. M contient les six mêmes miniatures que HBCS ainsi qu'une septième au début de la partie VI. Les manuscrits EF comptent sept miniatures exécutées à l'ouverture de chacune des sept parties sur huit miniatures prévues (la miniature illustrant Fortune a disparu et un emplacement prévu pour une image avant le chapitre VI, 4 n'a été rempli dans aucun des deux manuscrits). Les programmes iconographiques du *Chemin de long estude* et de la *Cité des dames* se sont aussi étoffés progressivement.
45. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et alii*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 443, note [32] dans laquelle figure la liste de ces ajouts marginaux (nous corrigeons « deux » en « [trois] » dans la citation, étant donné que le dernier de ces ajouts figure dans le chapitre III, 8), et p. 419-420. Le manuscrit H contient en outre des annotations marginales qui commentent cette fois directement le texte, et qui pourraient constituer la trace d'un travail d'auteur effectué à même la copie (Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes*, *op. cit.*, p. 307-310). À partir des annotations de H, « Christine Reno a émis l'hypothèse que la *Mutacion* de La Haye aurait pu au départ correspondre à un manuscrit d'édition » (*ibid.*, p. 309, note 223). On peut plus simplement remarquer que H est le premier témoin à présenter des modifications du paratexte communes à HEF (les manuscrits les plus tardifs), et que lorsque Christine corrigeait et retravaillait ses textes, elle pouvait le faire directement sur la copie qu'elle avait sous les yeux : c'est le cas pour un manuscrit du *Chemin de long estude* (Paris, BNF, ms. français 1643, qui est méticuleusement corrigé et qui contient des annotations de la main X' prévoyant un programme iconographique étendu) et d'un manuscrit de l'*Advison Cristine*, ex-Phillips 128 (où des annotations en marge de la première partie

plusieurs mois avant le 18 novembre 1403. Le *terminus a quo* correspond à la mention du veuvage de Christine qui dure depuis « plus de .XIII. ans tous entiers<sup>46</sup> » à la fin de la partie I, mais cette date n'est pas véritablement claire<sup>47</sup>.

La deuxième étape de copie correspond aux parties I à V des manuscrits BCS qui semblent contemporains dans leur exécution. Les cinq premières parties de ces manuscrits ont dû être copiées avant l'achèvement du paratexte chapitral, soit peut-être avant le 18 novembre. Autour du 18 novembre, la copie des parties VI et VII des manuscrits HCS fut lancée ainsi que la partie VI de B ; à cette époque, le paratexte chapitral de ces deux parties était à disposition des copistes. Étant donné que cette date apparaît dans la table de la première partie mais que les parties VI et VII comportent déjà des emplacements de rubrique calibrés pour les intitulés réels, il est possible que la composition de ces deux dernières parties, paratexte compris, ait été terminée avant le 18 novembre. La date correspondrait alors à l'achèvement du paratexte des premières parties, et la copie des parties VI et VII dans les manuscrits de publication aurait pu commencer plus tôt. Rien ne permet pourtant de trancher entre cette hypothèse et celle où la septième partie serait datée du 18 novembre et n'aurait été transcrite qu'après cette date dans les manuscrits de publication<sup>48</sup>. Les vingt premiers cahiers de B furent copiés très vite, le record semblant être détenu par le cinquième d'entre eux, « escript en un jour trestout ». Au rythme déjà

---

préparent la préface conservée dans ce seul manuscrit mais qui fut recopiée dans au moins un autre exemplaire, aujourd'hui perdu). À ce propos, voir Christine Reno et Liliane Dulac, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. XLVII-L et Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 408-412 et 604-608.

46. Cette mention, au vers 1 397, remonte nécessairement à 1403 et apparaît dans la même encre que les vers environnants dans les premiers manuscrits. Elle est donc antérieure aux manuscrits de publication mais pas nécessairement contemporaine de la composition du passage (la troisième partie semblant dater de 1400, la première partie devrait être plus ancienne encore : Christine de Pizan, *Le Livre de la mutacion de Fortune*, op. cit., t. I, p. x-xi). Comme le suggère Suzanne Solente, le manuscrit d'édition contenait peut-être un blanc qui a été complété peu avant la mise en chantier des manuscrits de publication (*ibid.*, p. xi, note 2).
47. On situe la mort du mari de Christine entre le 29 octobre et le 7 novembre 1390, date à laquelle Étienne du Castel accompagnait le roi à Beauvais. « [P]lus de. XIII. ans tous entiers » devrait signifier que le *terminus a quo* correspond au 29 octobre 1403. Mais le *Chemin de long estude*, dans son prologue composé entre octobre 1402 et mars 1403, parlait d'un veuvage long d'« Environ. xiii. ans de temps » (Christine de Pizan, *Le Chemin de Longue Étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris, Le Livre de Poche, 2000, vers 130). Il est donc possible que la date évoquée par Christine ne soit pas exactement la même que celle retenue par les historiens. Cette datation permet néanmoins de supposer que les premiers manuscrits de la *Mutacion* ont commencé d'être copiés après ceux conservés du *Chemin de long estude*, soit entre avril et novembre 1403. Sur la datation des témoins du *Chemin de long estude*, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 379-412.
48. Si les copies H et B ont été toutes les deux copiées par le même scribe, X, celui-ci aurait alors copié les cinq premières parties de H puis celles de B avant de retourner au manuscrit H pour ses parties VI et VII. Cela signifierait que ce scribe était capable de changer significativement de calligraphie d'une copie à l'autre. Au sujet des différentes écritures adoptées par un scribe, voir *ibid.*, p. 20-21.

trépidant de cinq folios par jour, ils représentent trente-deux jours de travail. Pressée par le temps, Christine offrit en étrennes au duc de Bourgogne les six premières parties de B auxquelles avait été adjointe la septième partie originelle du manuscrit H<sup>49</sup>.

La troisième étape de copie correspond au travail effectué après la présentation de B, le 1<sup>er</sup> janvier 1404, et jusqu'à la présentation de H au duc de Berry, en mars de la même année<sup>50</sup>. La copie des parties I à VI de B était achevée avant le 1<sup>er</sup> janvier 1404 ; on peut supposer qu'à cette date, les manuscrits CS étaient à peu près au même stade de confection. Tous devaient avoir été enluminés de six miniatures à cette époque, étant donné que pour Millard Meiss, les miniatures de HC sont antérieures à celles de BS<sup>51</sup>. Durant cette période de deux ou trois mois, une nouvelle partie VII fut copiée pour le manuscrit H<sup>52</sup>. Le manuscrit M, qu'on suppose copié par X, fut peut-être commencé à cette époque : selon les critiques, la main X (et son équivalent « cursif X ») intervient très peu dans les opérations de copie de HCS datables d'après le 1<sup>er</sup> janvier. X relit les manuscrits CS (qui bénéficient *a priori* d'une campagne de correction commune<sup>53</sup>) et y transcrit des rubriques : une rubrique et un *explicit* dans S, les rubriques des parties I, 1 à V, 4 dans C<sup>54</sup>. Cependant, c'est R qui transcrit les rubriques et toutes les tables de H<sup>55</sup>. X était alors peut-être occupé à la copie d'un nouveau manuscrit de publication.

49. Cette adjonction se fit de la manière suivante : la septième partie débutant au milieu d'un cahier dans H, le scribe de B copie le début de cette partie jusqu'à la fin de son propre cahier qu'il ajuste afin que la transition soit parfaite avec le début du cahier suivant de H. Le vingtième cahier de B compte donc onze folios : dix bifeuillets (fol. 147-156) et un feuillet monté sur talon (fol. 146). Au folio 157 débutent quatre feuillets provenant de H (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 430). Les lettres décorées et à grotesques caractéristiques de B disparaissent après le fol. 156 v<sup>o</sup>. La décoration des letrines dans les cahiers de B et dans ceux de H est différente, ainsi que le tracé de certaines lettres : *ibid.*, p. 417-418.

50. Si ce manuscrit fut offert pour la nouvelle année, il dut être présenté tard dans le mois, Pâques tombant cette année-là le 30 mars.

51. Millard Meiss, avec la collaboration de Sharon Off Dunlap Smith et Elizabeth Home Beatson, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and Their Contemporaries*, New York, Pierpont Morgan Library, 1974, 2 vol., t. 1, p. 8-12.

52. Les données codicologiques permettent de proposer l'hypothèse suivante : après retrait de ses quatre derniers cahiers, H s'est vu retirer aussi le cahier précédant qui contenait la fin de la partie VI et le début de la partie VII. Un nouveau cahier contient la fin de la partie VI, qui serait copiée par X. Selon l'*Album Christine de Pizan*, les rubriques de la partie VI présentes dans ce cahier sont les seules de tout le manuscrit à avoir été copiées par X et non par R (Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 442-443). L'*explicit* de la partie VI figure au fol. 135 a. À partir du fol. 135 b<sup>o</sup> est transcrite la table de la partie VII, l'écriture change et l'encre est plus foncée. La table et la partie VII sont copiées en continu et seraient l'œuvre de R.

53. Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit *et al.*, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 423.

54. *Ibid.*, respectivement p. 463 et 454.

55. Font exception les rubriques des fol. 132 r<sup>o</sup> à 134 v<sup>o</sup> et du fol. 136 r<sup>o</sup>, qui sont l'œuvre de X dans ce cahier de transition entre les parties VI et VII.

Christine revoit encore le texte de son manuscrit d'édition durant cette période : elle retravaille les intitulés des rubriques et améliore la correspondance entre tables et rubriques. Les corrections apportées dans le paratexte chapitral sont reportées dans H (dont les rubriques ont dû être copiées assez tard, peut-être au mois de mars), mais elles n'apparaissent pas dans CSM. Les corrections de H étant respectées par les manuscrits ultérieurs de la *Mutacion*, elles existaient nécessairement dans le manuscrit d'édition : on peut ainsi supposer que les rubriques de M furent transcrites avant celles de H<sup>56</sup>.

Il ne faut pas oublier non plus que dans les semaines qui suivirent le 1<sup>er</sup> janvier, après avoir pris connaissance de son exemplaire de la *Mutacion*, Philippe le Hardi commanda à Christine un traité sur la vie de son frère, le roi Charles V. Durant l'hiver et le printemps 1404 (N. S.), Christine était donc en train de composer *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* dont la première partie était achevée le 28 avril. À nouveau, composition et copie se superposent dans le quotidien d'auteur-éditeur de Christine.

La création de la *Mutacion de Fortune* s'organise autour de multiples dates. La date du 18 novembre tout d'abord, qui correspond probablement à l'intégration des tables des matières dans le manuscrit d'édition, ou au moins à leur composition (nécessairement postérieures aux rubriques, ces tables sont copiées dans HBCS sur des colonnes laissées vierges à leur intention). Les dates où le texte fut offert, ensuite, bien que celui-ci ait déjà évolué entre la présentation des deux manuscrits dont nous connaissons les possesseurs. Après cette période de très forte diffusion, *La Mutacion de Fortune* cède la place au *Charles V* et entre dans le silence de sa réception, interrompu brièvement des années plus tard lorsque Christine fait effectuer quelques nouvelles copies de l'œuvre.

#### D'un titre l'autre

Le temps que prit la composition de la *Mutacion de Fortune* est également perceptible dans les métamorphoses de son titre, qui apparaît à la fois dans le texte et le paratexte du livre. Dans le dix-neuvième chapitre de la partie V, au vers 6 687, les manuscrits HBCSM donnent tous la leçon « la mutacion de Fortune » comme intitulé de l'ouvrage. En revanche, le titre qui apparaît au deuxième chapitre de la partie I, vers 1 56, est « la transmutacion Fortune » dans HCSM, corrigé seulement sur grattage dans B en « la mutacion de Fortune ». Il faudra attendre les originaux postérieurs (comme le ms. français 603, BNF, copié des années plus tard) pour que le titre soit partout uniformisé.

56. Sur ces changements d'intitulés, voir Olivier Delsaux, *Enjeux et valeurs des processus et des productions autographes des textes littéraires en moyen français*, op. cit., t. III, Annexes, § 26, p. LXXX-LXXXVI.

Le paratexte, et en particulier les *incipit* et les *explicit* rubriqués où figure le titre, indique uniformément dans HBCS « la mutacion de Fortune », preuve encore de sa postérité par rapport au texte environnant. La seule exception se rencontre dans M, à l'*explicit* de la première partie où on lit : « Ci fenist le premier livre appellé la transmutacion de Fortune<sup>57</sup> ». La présence du préfixe *trans-* et de la préposition *de* permet de supposer que l'*explicit* avait fait l'objet d'une correction et que les deux lectures, « transmutacion Fortune » et « mutacion de Fortune », apparaissaient en concurrence dans le manuscrit d'édition<sup>58</sup>. Néanmoins, l'hésitation sur la présence de la préposition dans un titre d'ouvrage se rencontre aussi dans les manuscrits de l'*Advision Cristine*, où l'on lit au sein d'un même manuscrit les leçons concurrentes « a(d)vision de Cristine » et « a(d)vision Cristine<sup>59</sup> ». Quoi qu'il en soit, la concurrence de ces deux titres confirme l'hypothèse d'une composition linéaire du texte : le premier titre de l'ouvrage, *La Transmutacion Fortune*, apparaîtrait encore dans les parties les plus anciennes du texte.

La vitesse d'exécution des manuscrits et la rapidité avec laquelle leur présentation auprès des princes suit leur transcription indiquent chez Christine l'absence d'une recherche du texte parfait en tant qu'unité stable et cohérente. Les manuscrits conservent en eux l'histoire de l'élaboration de l'œuvre. Les opérations de correction textuelle n'aboutissent souvent qu'à la coprésence de variantes dans le manuscrit d'édition ; le choix revient au transcripateur de chaque nouveau manuscrit de publication. Certains originaux ultérieurs retournent parfois à la leçon des premières copies plutôt que de tenir compte des corrections apportées entretemps<sup>60</sup>.

57. M., fol. 243 v°.

58. La même difficulté à discriminer la leçon à transcrire apparaît dans la *Mutacion de Fortune* au dernier vers de la partie I : la leçon initiale « Et ses grandes decepcions », conservée dans H, devient « Et ses grandes mutacions » dans S et, sur grattage, dans B, sans doute pour renforcer les échos textuels du nouveau titre. En revanche, C revient à la leçon « decepcions », copiée sur grattage (c'est aussi la leçon que choisira le Ms. français 603, BNF, quelques années plus tard).

59. Dans la rubrique liminaire et l'*explicit* final de l'*Advision Cristine*, le titre est « l'avisoin de Cristine » dans les manuscrits AB (« de » étant suscrit dans la rubrique liminaire de A), « l'advision Cristine » dans le manuscrit C. À l'inverse, l'*explicit* de la première partie donne « l'avisoin Cristine » dans AB, « l'advision de Cristine » dans C. Les manuscrits ne sont pas plus cohérents dans l'*explicit* et l'*incipit* des parties II et III : « l'a(d)vision de Cristine » figure dans C à l'*incipit* I ainsi que dans BC à l'*explicit* II et l'*incipit* III, « l'a(d)vision Cristine » apparaît dans AB à l'*explicit* I, dans ABC à l'*incipit* II ainsi que dans A à l'*explicit* II (l'*incipit* III présente une lacune dans A). Christine de Pizan, *Le Livre de l'advision Cristine*, op. cit.

60. À propos du manuscrit de Londres (British Library, Harley ms. 4 431), par exemple, voir Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et al., *Album Christine de Pizan*, op. cit., p. 331.



La situation rencontrée avec les manuscrits HBCS est la même pour beaucoup d'œuvres de Christine de Pizan. Les premiers manuscrits monotextuels conservés, qui sont parfois les seuls originaux conservés, ont été copiés alors que le manuscrit d'édition était en voie d'achèvement ; en revanche, Christine semble ne plus réaliser de copie de ses œuvres longtemps après leur composition, sauf lorsque ces œuvres entrent dans la composition d'un recueil<sup>61</sup>. Les copies conservées du *Charles V* ont toutes été réalisées en série. Les manuscrits monotextuels du *Chemin de long estude* sont tous datés des mois suivant la composition du texte, entre octobre 1402 et mars 1403 (n. s.)<sup>62</sup>. Après une intense période de diffusion subséquente à leur composition, ces œuvres entrent dans la bibliothèque des écrits christiniens : elles sont parfois évoquées dans les nouveaux livres que l'auteur compose mais ne bénéficient pas d'une seconde campagne de publication.

192

*La Mutacion de Fortune* est peut-être une des seules exceptions à cette règle<sup>63</sup>. Quelques années après 1404, peut-être vers 1410-1411, Christine réalise de nouvelles copies de ce texte. L'une est mise en recueil avec les *Fais d'armes et de chevalerie* (F : Paris, BNF, ms. français 603), mais il est impossible de savoir si les deux autres manuscrits étaient monotextuels ou non : le deuxième (E : Munich, BSB, Cod. gall. 11) a perdu sa septième partie et le troisième (V : Paris, BNF ms. fr. 14 852, fol. 2a-3d) ne subsiste qu'à l'état de fragment. Christine semble avoir pris le temps de relire son texte et de le retravailler avant d'en diffuser de

61. Christine réalisa au moins trois grands recueils dans sa vie, en 1399-1402, 1407-1408 et 1413-1414. Un quatrième recueil, peut-être offert au duc de Bourgogne, ne subsiste qu'à l'état de fragment (*ibid.*, p. 173-184 et 308-310).

62. James C. Laidlaw, « How long is the *Livre du chemin de long estude* ? », dans Philip E. Bennett et Graham A. Runnalls (dir.), *The Editor and the Text. Essays in Honour of A. J. Holden*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 83-95 et Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villela-Petit et alii, *Album Christine de Pizan*, *op. cit.*, p. 379-383.

63. *La Cité des dames* a peut-être également connu plusieurs campagnes de diffusion, étant donné que le manuscrit de Paris (BNF, ms. français 1 178) est postérieur à la copie adjointe au recueil de la reine (London, British Library, Harley ms. 4 431), recueil que l'on date de 1414. Mais ces deux copies ont pu être réalisées plus tôt, autour de 1408, étant donné que certaines parties du recueil de la reine, dont *La Cité des dames*, semblent plus anciennes et « ne furent incorporé[s] au Recueil qu'une fois que Christine eut parfin[é] d'eschre les autres œuvres » (*ibid.*, p. 183). Elles dateraient alors de la même campagne de diffusion que celle aboutissant à la copie du recueil du duc (1407-1408). L'*Epistre Othea* constitue la seule autre exception connue : l'œuvre, composée et copiée entre 1399 et 1402, fut réofferte autour de 1404-1406 à Jean de Berry et peut-être vers 1404 à Philippe le Hardi (Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999, p. 81-86 et Gianni Mombello, « Per un'edizione critica dell'*Epistre Othea* di Christine de Pizan III », *Studi francesi*, n° 25, 1965, p. 1-12). Avant 1402, nous ne conservons cependant pas trace de manuscrits de Christine copiés en séries. Ces nouvelles copies étaient peut-être liées à une volonté d'augmenter le cercle des dédicataires ainsi que la diffusion de l'*Epistre Othea*, restés jusque-là assez restreints.



nouvelles copies<sup>64</sup>. Le choix de certaines leçons ramène une forme de cohérence textuelle : le titre de la *Mutacion de Fortune* est désambiguïsé grâce à la disparition des variantes « la transmutacion (de) fortune ». Mais l'auteur n'a pas profité de ces nouvelles copies pour éliminer toutes les scories qui subsistaient dans le manuscrit d'édition en raison de la hâte dans laquelle il avait été achevé. On rencontre encore un certain nombre de rubriques non numérotées à l'intitulé « De ce mesmes » dans les copies tardives : si huit des chapitres non numérotés ont été supprimés, il en subsiste encore huit aux mêmes emplacements que dans les premiers témoins<sup>65</sup>.

À un moment donné de la composition, Christine de Pizan décide donc de mettre en chantier les copies de publication, et la finalisation du livre se fera dès lors dans l'urgence. Le manuscrit d'édition portera définitivement les traces de cette hâte : l'auteur ne prendra jamais le temps de les faire disparaître totalement et elles prennent part à l'identité du texte. Le travail littéraire de Christine semble lié à l'efficacité du discours, donc à son actualité. Il n'y a pas chez elle de ressassement des textes au fil du temps : seules des commandes ou occasions ponctuelles lui font retravailler ses textes passés, ce qu'elle fait alors dans la même hâte et sans chercher à harmoniser complètement le manuscrit d'édition. Même si l'auteur dit espérer que ses œuvres se répandent dans toute l'Europe et que sa propre mémoire perdure à travers elles<sup>66</sup>, il laisse aux autres le soin de multiplier les manuscrits après sa propre campagne de copie et s'attelle à la composition de nouveaux textes.

Dans les faits, il est très difficile de différencier des phases de conception intellectuelle et matérielle dans l'activité littéraire de Christine de Pizan, auteur et éditeur de ses œuvres. Le texte en tant qu'entité achevée n'existe que virtuellement chez elle, par comparaison entre les différents manuscrits réalisés. Le manuscrit d'édition, avec ses variantes superposées et ses différentes

64. Sur les relectures de Christine lors de la copie des manuscrits plus tardifs, voir James C. Laidlaw, « An Author's Progress », *The Modern Language Review*, 78/3, 1983, p. 532-550 (les p. 546-548 portent sur la *Mutacion de Fortune*). Nous avons évoqué plus haut les changements opérés dans le programme de décoration.

65. Les articulations capitales non numérotées qui disparaissent sont celles qui précèdent les vers 567 et 771 (partie I), 2 509, 2 627, 2 667 et 3 345 (partie II), 13 673 et 14 787 (partie VI). Les rubriques non numérotées restantes précèdent les vers 289, 641 et 715 (partie I), 8 643 et 8 693 (partie IV), 11 729, 11 749 et 12 807 (partie V). Les intitulés « De ce mesmes » ont donc disparu des parties II et VI qui ont été entièrement révisées. Les parties IV et V n'ont fait l'objet d'aucune révision ; la partie I n'a été que partiellement homogénéisée. Les parties III et VII n'ont jamais contenu d'intitulé non numéroté. Ajoutons que les manuscrits EF contiennent un nouveau chapitre dans la partie VI, vers 14301, mais que la table de la partie correspondante n'a pas été modifiée pour tenir compte de cet ajout.

66. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 89-90 : « Maiz, après ta mort, venra le prince plain de valeur et de sagesce qui par la relacion de tes volumes desirera tes jours avoir esté de son temps et par grant desir souhaidera t'avoir veue ». Voir aussi ead., *Le Livre des trois vertus*, op. cit., p. 225 et *Le Livre du corps de policie*, op. cit., p. 110-111.

strates d'intervention (vers et rubriques ajoutés), ne constituait pas un modèle univoque et ne stabilisait jamais définitivement le texte, la meilleure qualité de ce dernier étant sa possible réactualisation. On se fourvoierait donc à espérer reconstruire un état idéal ou même simplement « propre » du texte, qui aurait existé autrefois dans le manuscrit d'édition.

Finir n'est pas ce qui intéresse Christine : elle veut offrir, rendre le livre efficace et utile. Incarné souvent plusieurs fois simultanément, le texte s'achève dans ses premières copies. Tout le processus de création littéraire, de la composition à la réalisation de copies, est marqué par une morale de l'effort qui laisse fort peu de temps au retour sur soi : « Comment, fille d'étude », s'exclament les trois Vertus lorsqu'elles trouvent Christine alitée après l'écriture de la *Cité des dames*,

as tu ja remis et fichié en mue l'outil de ton entendement, et delaissié en secheresse encre, plume et le labour de ta main dextre, ouquel tant te seulx delicter? Veulx tu doncques donner oreille a la leçon de parece, qui te chantera se croire la veulx: tu as assez fait, temps est que tu te reposes? [...] Non mie a toy apertient estre ou nombre de ceulx qui en my chemin sont trouvéz recreans. Male honte ait le chevalier qui se depart de la bataille ains la fin de victoire, car a ceulz apertient la couronne de laurier qui perseverent. Or sus! sus! baille ça ta main! Drece toy! Plus ne soies accropie en la pouldriere de recrandise<sup>67</sup>.

L'écriture d'un ouvrage est un maillon de l'écriture de tous les ouvrages. Elle prend l'allure d'une bataille dont la fin est inconnue, où le chevalier combat sans connaître le terme de son effort. Comme l'homme d'armes, l'écrivain est réductible à une main qui agit : l'entendement lui est un outil de même nature que l'encre et la plume. L'opposition entre l'artiste et l'expert « qui œuvre de la main<sup>68</sup> », entre celui qui conçoit l'objet en pensant à son efficace et celui qui le produit aveuglément, constitue un modèle théorique qu'il faut abandonner dans la pratique : l'artiste n'y existe qu'à travers l'expert. Effort, vitesse et imperfection ont tous pour but l'actualité, l'efficacité immédiate du texte, inscrit dans le mondain et le temporel. L'artiste, disait le commentaire de Thomas d'Aquin sur la *Métaphysique*, est celui qui connaît l'usage de l'objet créé<sup>69</sup>. Chez Christine, l'œuvre ne naît et n'existe que si on lui trouve des lecteurs : l'artiste instigateur du livre n'est peut-être ni son auteur, ni son scribe, mais bien son futur lecteur<sup>70</sup>.

67. *Ead.*, *Le Livre des trois vertus*, *op. cit.*, I, 1, p. 7-8.

68. *Ead.*, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, *op. cit.*, t. II, p. 36.

69. *Ibid.*, p. 35-36.

70. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche/Biblio essais », 1979.

## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> 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 xv<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 récréation*, 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<sup>e</sup> siècle*, soutenue en mai 2019 sous la direction de F. Morenzoni, porte sur la manière de définir et de prescrire aux laïcs du XIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au début du XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au début du XIV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle.

### **Joanna Pavlevski-Malingre**

Joanna Pavlevski-Malingre est agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, qualifiée en 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, Rouen, soubassement du portail nord de la cathédrale .....67
- Fig. 2. Anonyme, *Création d'Adam*, premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, Chartres, voussures de la baie centrale du portail nord de la cathédrale .....69
- 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> à Séville ..... 124
- Fig. 11. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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 Cappiotti/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 <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup> siècle)	
Florian Métral .....	57

## DEUXIÈME PARTIE CRÉATURES HUMAINES

Créer et recréer l'identité masculine : Adam et l'idéal du « devenir homme » au XIII <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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

