

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 Métal : 979-10-231-1175-0

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion : 979-10-231-1189-7

Mise en page Gaëlle BACHY

d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

Adaptation numérique : Emmanuel Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

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

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

PROLOGUE

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce n'est qu'à la fin de l'épisode, au moment paroxystique de sa rencontre avec Gadifer, qu'Aroés commet le blasphème le plus absolu, quand, après que son adversaire lui a répondu qu'il n'était pas un dieu, il conclut : « Donques 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 Pygmalion⁸, à l'égard des fictions, littéraires ou non, mais Aroés ne « fabrique » pas d'imitation humaine à proprement parler : pire, plus scandaleusement, il « recrée » l'Enfer et le Paradis ainsi que les âmes qui s'y trouvent. De fait, la condamnation glisse de celle d'un *engin* particulièrement habile (qui combinerait savoir et savoir-faire) vers celle d'un *engin* et de ses « experymens » (p. 109) (qui provoquent des illusions d'optique et qui trompent les sens, la vue, l'odorat et l'ouïe en particulier), dans des mises en scène publiques grandioses : ce que propose Aroés, ce sont des mises en scène théâtrales et des discours qui sont à la fois des tirades et des prêches. À une époque où fleurissent les mystères, la représentation de l'Enfer et du Paradis par Aroés renvoie aux pratiques des fatistes⁹, ce qui tire notre savant

10

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26. *Questes*, 27: « Naissances et générations », numéro sous la direction d'Émilie 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 Herbretreau au dragon et à son évolution dans la littérature médiévale anglaise. La dernière partie « À la fin, la (re) création » aborde la question de notre approche, contemporaine, de la création médiévale, toute réception passant par une recréation, qu'il s'agisse d'un roman peut-être perdu, celui de *Séguirant* qui intéresse Emanuele Arioli, ou de la réactualisation de la littérature médiévale dans le théâtre contemporain, étudiée par Gwenaëlle Medici.

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

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

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

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

INTRODUCTION

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

PENSER LA CRÉATION

Commençons, comme il se doit, par le commencement.

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

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

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

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

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

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

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 Augustin⁸. Créer, c'est faire passer du non-être à l'être, sur le mode de l'arrachement. Dieu est donc totalement transcendantal, car il crée à partir de rien, même pas à partir d'une idée ou d'un modèle : Guillaume d'Auxerre le formule ainsi dans sa *Summa Aurea* : « Dieu n'a pas eu de modèle autre que lui-même, à

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24

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

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

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

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

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

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

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

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

Ainsi, d'époque en époque, le *faire* de la création a été appréhendé et exploré avec un bonheur tout particulier par le champ de la parole et du discours intellectuel au travers de représentations idéales, de symboles et de théorisations qui interrogeaient le mystère de la puissance créatrice humaine. Pourtant, d'un point de vue chronologique, *créer* renvoie d'abord à une réalisation singulière et à un ensemble d'actes concrets évoqués ici avec une rare précision par Chrétien de Troyes. Ils sont par ailleurs tributaires d'outils qui les rendent possibles et plus largement de conditions matérielles déterminées par une structure sociale : c'est donc un ensemble complexe qui donne son cadre et son sens au *faire*. Les traces matérielles témoignant de la créativité médiévale, écritures, manuscrits, peintures, constructions, émaux, nous sont parvenus en nombre conséquent ; elles restent pourtant délicates à interpréter, l'objet ou le texte dérobant *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 dérouta 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 accroire notre exemple liminaire. En effet, de l'autorité³⁰ à

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28

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

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

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

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

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

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

-
44. Pour une approche théorique de la notion médiévale de *fabula* et les problèmes qu'elle soulève, voir Paule Demats, *Fabula, trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973.
45. Sur l'invention littéraire et sa portée théologique, voir le récent ouvrage de Maureen Barry McCann Boulton, *Sacred Fictions of Medieval France : Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Woodbridge/Rochester, D.S. Brewer, 2015, p. 1-19. Précisons toutefois que l'approche retenue par l'ouvrage n'explore pas en tant que telle l'idée de création mais les productions textuelles elles-mêmes selon une logique davantage 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 Brandan⁴⁹.

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

L'ordre [d'exposition] se trouve à un Carrefour: d'un côté il chemine sur le sentier de l'art
De l'autre, il suit la grand-route de la nature⁵⁰.

30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32

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

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

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

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

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

geste qui en appelle à la mémoire renvoie ainsi à l'intériorité du sujet 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 [...] ⁵⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'iconographie, qu'elle soit religieuse ou profane, littéraire ou 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 contenances⁸¹ ». 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 doute⁸².

38

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40

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

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

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

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

90. *Ibid.*, p. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUATRIÈME PARTIE

Pratiques de la création

VOCABULAIRE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE
DANS LES SIGNATURES ÉPIGRAPHIQUES
DU MOYEN ÂGE CENTRAL

Émilie Mineo
Université de Poitiers, CESCO

Le vocabulaire est bien sans doute le document
le plus riche dont dispose l'historien
de la psychologie sociale.

*Georges Duby*¹.

Les auteurs du Moyen Âge ont abordé le problème de la création surtout d'un point de vue théologique. Au sein de ces spéculations savantes, on rencontre parfois des références, essentiellement allégoriques, à la pratique artistique. Cette dernière y est cependant envisagée d'une manière purement abstraite, qui ne permet pas de comprendre comment les acteurs de la création d'art concevaient leur propre activité. Cette problématique peut pourtant être abordée grâce à un autre type de sources. En effet, les artistes du Moyen Âge ont parfois laissé le souvenir d'eux-mêmes sur les tympan des églises, sur les chapiteaux, sur le mobilier liturgique, dans ce que l'on appelle communément des « signatures » épigraphiques, c'est-à-dire des inscriptions comportant une mention de responsabilité dans la réalisation de l'œuvre. Manifestations d'une volonté de s'afficher publiquement en relation étroite, physique et verbale, avec l'œuvre créée, ces témoignages représentent un observatoire privilégié pour essayer de comprendre la façon dont les artistes envisageaient la création d'œuvres. Contrairement aux autres sources textuelles, narratives en particulier, ces inscriptions ont la particularité d'être, sinon toujours autographes², du moins souhaitées et vraisemblablement supervisées par l'artiste (et/ou le

1. Georges Duby, « La Féodalité? Une mentalité médiévale », *Annales ESC*, 13/4, 1958, p. 765-771, ici p. 766.
2. Sur le problème de l'autographie des signatures d'artiste médiévales, voir Maria Monica Donato, « *Kunstliteratur* monumentale : qualche riflessione e un progetto la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento », *Letteratura e arte*, vol. 1, 2003, p. 23-47, en particulier p. 23-28 ; Émilie Mineo, « Œuvre signée/œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge », dans Sébastien Douchet

commanditaire) : elles constituent par conséquent la source qui nous rapproche le plus des créateurs eux-mêmes.

À partir de cette documentation, il est possible d'interroger le rapport des artistes à la création et production artistique en parcourant quelques pistes offertes par l'étude du vocabulaire qui est, comme le rappelle Michel-Benoît Tock, « le vecteur par lequel les chercheurs entrent, ou essayent d'entrer, dans la conscience ou les inconscients médiévaux³ ».

Pour mener cette enquête, le choix a été fait de se limiter aux inscriptions des XI^e-XII^e siècles. Après un long silence qui dure pendant tout le haut Moyen Âge et qui ne connaît que de rarissimes interruptions⁴, on observe, à l'échelle européenne, une augmentation très sensible de cette documentation peu après l'an mil, qui s'accélère considérablement au cours du XII^e siècle. Compte tenu de l'état actuel des connaissances⁵, cette fourchette chronologique permet de constituer un corpus de quelque 500 inscriptions, concentrées principalement en Italie et en France et, en moindre mesure, dans le reste de l'Europe. La période pendant laquelle ces inscriptions-signatures réapparaissent et se diffusent est aussi celle au cours de laquelle ces textes font état d'une plus grande liberté expressive, le poids de la tradition n'ayant pas encore figé les mots et les expressions, ce qui offre donc une plus riche gamme lexicale et une palette d'informations plus variée.

Les signatures épigraphiques étant elles-mêmes des créations littéraires et matérielles, il faudra d'abord chercher à établir la méthode qui en permet le décryptage historique. Ensuite, il sera possible de les interroger pour essayer de comprendre comment, à travers elles, les créateurs médiévaux donnent à

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.

3. Michel-Benoît Tock, « La Mutation du vocabulaire latin des chartes au XI^e siècle », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 155/1, 1997, p. 119-125, ici p. 119.
4. On rappellera, parmi les exemples les plus connus, la plaque-boucle signée par Achilaus, aujourd'hui à Genève au musée d'Art et Histoire (début VI^e-milieu VII^e siècle) ; le coffret reliquaire signé par Undiho et Ello au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune (VII^e siècle) ; le devant d'autel en pierre signé par Ursus *magester* à San Pietro in Valle, Ferentillo (739-742) ; ou encore le retable d'autel précieux de Saint-Ambroise à Milan, signé par Vuolvinus *magister phaber* (vers 850).
5. En raison de la dispersion des attestations et de l'intérêt relativement récent pour le sujet, le recensement des signatures épigraphiques du Moyen Âge occidental est encore largement incomplet et inégal d'un point de vue territorial. Pour la France, je m'appuie sur l'inventaire dressé dans le cadre de ma thèse (en préparation au moment de la rédaction de cet article et soutenue depuis) *L'Artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central*, sous la direction de C. Treffort, à l'université de Poitiers, 2016. Pour le reste de l'Europe et pour l'Italie en particulier, cette étude est tributaire du catalogue réalisé par Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009 (qui ne comprend toutefois pas les œuvres peintes – tous supports confondus – et certaines catégories d'objets, comme les cloches – pourtant très fréquemment signées).

voir une image d'eux-mêmes et de leur activité. Enfin, une étude de cas visera à révéler des (im)possibles passerelles entre création artistique humaine et Création divine au XII^e siècle.

LE « DISCOURS » DES SIGNATURES ÉPIGRAPHIQUES : RÈGLES DE CRITIQUE ET LIMITES INTERPRÉTATIVES

L'exploration du lexique des inscriptions fait partie des souhaits⁶ et des pistes initialement envisagées par les pionniers de l'étude des signatures épigraphiques⁷. Les premiers sondages en ce sens ont permis de dégager des tendances évolutives des formulations employées⁸ ou d'observer que, dans certaines régions, les épithètes louangeuses qui se rapportent aux artistes constituent des indices culturels par leur référence à des textes littéraires ou scripturaires⁹.

Si la démarche présente un intérêt certain, elle souffre cependant de très nombreuses limites qui sont liées à la fois au caractère particulier de cette documentation et à l'absence d'une réflexion approfondie sur la méthode à mettre en œuvre pour l'analyser¹⁰. L'exploitation de la matière historique contenue dans les sources – langue comprise – ne peut pourtant s'entreprendre sans avoir préalablement procédé à une critique des documents. Les témoignages épigraphiques n'échappent pas à cette règle, mais leurs spécificités sont suffisamment peu connues en dehors du cercle restreint des spécialistes de la discipline pour qu'il ne soit pas inutile de les rappeler ici, en guise de prolégomènes méthodologiques. En effet, l'analyse du vocabulaire des signatures ne peut s'envisager sans prendre en compte les codes qui régissent le « discours » épigraphique¹¹.

6. Enrico Castelnuovo, « I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superior, 2008 [2003], p. 3-10, en part. p. 7 ; Maria Monica Donato « Il progetto *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo*: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione », *ibid.*, p. 365-413.
7. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, t. 1.
8. Peter Cornelius Claussen, « Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie », dans Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst (dir.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Giessen, Anabas, 1981, p. 7-34.
9. Albert Dietl « *In arte peritus*. Zur Topik Mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos », *Römische Historische Mitteilungen*, 29, 1987, p. 75-125 ; *Id.*, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, t. 1, p. 41-146.
10. À l'exception des quelques remarques formulées par Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, *op. cit.*, p. 46-50 et p. 100-103.
11. Je reprends la notion de « discours épigraphique » et de son système de codes langagiers à l'étude magistrale d'Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 109-225.. Voir aussi Vincent Debiais, Estelle Ingrand-Varenne, « The medieval inscription: a codified discourse », dans Alexander Grigorievich Avdeev (dir.), *Voprosy èpigrafiiki. [Problems of epigraphy]*, t. VII, part. 2, Moscou, Dmitry Pozharsky University, 2013, p. 26-51.

Un des traits caractéristiques des textes épigraphiques est leur relative brièveté. Cette concision du discours peut représenter un obstacle pour l'historien, qui aura plus de difficultés à interpréter, par une simple analyse interne, ces textes peu diserts et souvent elliptiques. En ce qui concerne les signatures épigraphiques, il en est ainsi pour certains qualificatifs comme *cementarius*, pouvant signifier à la fois maçon et architecte, ou pour des verbes comme *facere*, dont il est toujours difficile d'affirmer avec certitude s'il se réfère à l'activité de l'artiste ou à celle du commanditaire¹². Pour pénétrer le sens de certains mots, il est donc nécessaire en premier lieu de procéder par comparaison avec d'autres inscriptions proches par typologie fonctionnelle, chronologie et aire géographique de production (lorsque la conservation des documents le permet), puis avec des textes contemporains d'autre nature (chroniques, récits hagiographiques, nécrologes, chartes, etc.), sans oublier la prudence que requiert cette opération en raison de la diversité des fonctions et des usages de ces productions textuelles. En outre, comme l'a récemment démontré Estelle Ingrand-Varenne, la brièveté des inscriptions n'est pas une contrainte matérielle, mais relève au contraire d'une esthétique et participe largement à l'efficacité de la communication¹³. Ce souci d'économie peut avoir une influence sur les choix lexicaux, qui seront davantage réfléchis et pondérés par l'émetteur du message épigraphique. Pourtant, ce dernier ne sélectionne pas toujours les termes dans le but de décrire une réalité le plus précisément possible, mais recherche avant tout un effet de style, lorsque ses compétences littéraires le permettent. Le caractère « travaillé » de certains de ces textes ne doit donc pas être négligé, surtout lorsqu'il s'agit de compositions métriques (pour lesquelles la longueur des syllabes d'un mot s'ajoute comme critère de sélection). Par exemple, dans l'inscription du vase à eau bénite de Saint-Alban à Mayence (ca. 1116-1119) où Haertwich et Snello se déclarent, respectivement, *factor* et *actor* – « HAERTWICH ERAT FACTOR ET SNELLO MEI FUIT AUCTO(R)¹⁴ » –, il serait vain de chercher à saisir la nuance sémantique qui distingue les deux substantifs. Dans le choix du couple *factor-actor*, la possibilité d'introduire, par une sorte d'hendiadys, un élément de *variatio*

12. Voir *infra*, p. 201.

13. Estelle Ingrand-Varenne, « La brièveté des inscriptions médiévales : d'une contrainte à une esthétique », *Medievalia*, 16, 2013, p. 213-234.

14. Aujourd'hui à Spire, Historische Museum der Pfalz; voir *Deutschen Inschriften*, 659/2, 1958, p. 353. Les textes des inscriptions citées sont transcrits en petites capitales et en romain. Pour en faciliter la lecture, ils ont été normalisés (avec rétablissement de la distinction U/V et I/J) et de la séparation des mots, sans reproduire les éventuels retours à la ligne ou autre forme de distribution spatiale sur le support). Les abréviations sont développées entre parenthèses (), les lacunes restituées entre crochets [], éventuellement remplis par trois tirets lorsque la lacune n'a pas pu être comblée avec certitude. Les corrections de l'éditeur sont indiquées entre accolades { }. Le signe + figure une croix initiale (*signum crucis*), servant de marqueur de ponctuation mais remplissant également parfois une fonction symbolique d'invocation.

tout en insérant une rime à l'hémistiche a sans doute primé sur la volonté de différencier et hiérarchiser le rôle des deux personnages dans la fabrication de l'œuvre.

L'éventuel polissage littéraire n'est pas le seul facteur que le chercheur doit considérer lorsqu'il entreprend une recherche lexicographique : le caractère essentiellement formulaire des inscriptions¹⁵ joue en effet un rôle tout aussi important dans le choix du vocabulaire. On décèle, dans le recours à des expressions figées, la volonté de se couler dans le moule d'une tradition¹⁶ et/ou de faire écho à d'autres textes que l'on cite plus ou moins fidèlement. Le caractère souvent stéréotypé du vocabulaire et des syntagmes constitue donc un filtre ultérieur que l'historien doit s'efforcer de percer.

La recherche du sens des mots doit prendre en compte aussi ce que l'inscription ne « dit » pas expressément. Si les auteurs de textes épigraphiques suppriment toute information qui n'est pas jugée essentielle à la communication, ils s'appuient sur des références (supposées) connues de leurs lecteurs. Parmi celles-ci, outre les éventuels renvois à d'autres textes (épigraphiques ou pas) par le recours aux expressions formulaires, la référence au contexte d'énonciation – par le biais d'embrayeurs, comme les démonstratifs *hic*, *haec*, *hoc* ou les pronoms personnels – devient un moyen pour compléter le message épigraphique. Ce procédé déictique, mis en exergue par Estelle Ingrand-Varenne¹⁷, acquiert une importance fondamentale dans les signatures épigraphiques, dont la fonction est de lier, verbalement et visuellement, le texte (et le nom qu'il contient) à l'œuvre. Ainsi, les syntagmes du type « *hoc opus* » ne prennent un sens précis que lorsqu'on les relie à leur contexte monumental. De même, le texte et l'image peuvent instaurer un dialogue qui génère un surplus de signification, comme on le verra à propos de trois œuvres signées où ces interactions aboutissent à un rapprochement entre création artistique et Création divine. L'interprétation des signatures épigraphiques dépend donc largement de la conservation de leur environnement matériel d'origine. Les conditions matérielles de conservation des objets épigraphiques sont d'autant plus importantes que leur texte est transmis uniquement par l'original, qui n'a pas toujours été aussi soigneusement préservé que les chartes dans les archives ou les manuscrits dans les *armaria*. Exposés à l'action des agents atmosphériques, à l'abandon ou à la violence destructrice des hommes, les témoignages épigraphiques nous sont souvent parvenus de façon lacunaire. L'inscription « GAUFREDUS ME FECIT, PETRUS EDI[---] »

15. Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre*, op. cit., p. 145-166.

16. Des expressions formulaires telles que « *me fecit* » ou « *fecit hoc opus* » sont employées avant tout parce qu'elles sont consacrées par un long usage qui les rend immédiatement reconnaissables comme élément de « signature ».

17. Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre*, op. cit., p. 165-195.

sur les vantaux en bois d'une des portes de la cathédrale du Puy (seconde moitié du XII^e siècle)¹⁸, ou le « ME FE[---] » privé de l'anthroponyme qui en était le sujet sur un chapiteau de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (fin XI^e – début du XII^e siècle)¹⁹, sont autant de messages que l'analyse historique ne peut compléter que par conjecture.

À cela peuvent s'ajouter enfin des « anomalies » graphiques, orthographiques et syntaxiques qui rendent l'interprétation malaisée. Par exemple, à Rochemaure (Ardèche) un bloc de pierre du XII^e siècle sur lequel est gravé un carré magique littéral²⁰ contient une signature dont le décryptage est problématique²¹. Au-dessus de l'expression formulaire « *me fecit* », presque entièrement effacée, un terme énigmatique – *giro* – est suivi des lettres « VM / BERT » et d'un signe curieux dont la forme rappelle une clepsydre, qui a été interprété comme signe d'abréviation pour la terminaison – *us* de l'anthroponyme *Umbertus*, mais dont aucun autre exemple n'est connu à ce jour. À Molinot (Côte-d'Or), une stèle gallo-romaine a reçu, peut-être au XI^e siècle, l'inscription « GAUFRIDUS DE POCONS FECI HOC ISTIUS MONASTERIUN²² ». Il est difficile d'établir si l'expression « *istius monasteriu{m}* » se réfère à Gaufridus, qui revendiquerait ainsi son appartenance à la communauté monastique, ou à l'œuvre indiquée par *hoc* (« ceci », « cette [partie] de ce monastère »), un déictique qui ne peut en outre pas se référer au relief antique.

200

Semée de pièges et de difficultés, l'étude lexicale des signatures épigraphiques implique un traitement analytique et contextualisé de chaque attestation. Compte tenu de l'ampleur du corpus, cette exigence ne peut être pleinement satisfaite dans le cadre limité de cette contribution. On cherchera néanmoins à mettre en lumière les éléments susceptibles de fournir des pistes de recherche, à développer ultérieurement, sur l'idée de création que les signatures épigraphiques peuvent véhiculer.

LA PAROLE AUX INSCRIPTIONS : LE VOCABULAIRE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Dans les inscriptions, le geste créateur de l'artiste s'exprime en premier lieu par le biais des verbes qu'il choisit pour caractériser son action. Cet élément du discours est en effet souvent le seul indice permettant de relier un nom à une production artistique, car la plupart des signatures ne comportent qu'un

18. *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (désormais : *CIFM*), vol. 18, Puy-de-Dôme, n° 23, p. 111-113.

19. *CIFM*, vol. 1, Ville de Poitiers, n° 23, p. 22.

20. Le carré est constitué des cinq mots *sator arepo tenet opera rotas*.

21. *CIFM*, vol. 16, Ardèche, n° 32, p. 82-84.

22. *CIFM*, vol. 20, Côte-d'Or, n° 71, p. 73-74.

anthroponyme, un verbe notifiatif et une référence (généralement assez vague) à l'œuvre.

Le verbe le plus répandu est de loin *facere*²³. Le sens exact qu'il convient de lui attribuer dans les signatures épigraphiques fait encore l'objet de débats, notamment parce qu'il existe des cas où, en dépit de son emploi à la forme active, il semble se référer au commanditaire plutôt qu'à l'artiste²⁴. En réalité, il est probable que ces inscriptions jouent volontairement avec l'envergure sémantique du verbe *facere* et qu'elles mettent en avant, plus que la nature spécifique de l'action, le résultat de cette dernière (souligné d'ailleurs par l'emploi pratiquement systématique du parfait de l'indicatif, qui suggère l'idée d'une action accomplie). Peu importe que cela ait pris la forme d'une contribution intellectuelle, financière ou manuelle, ce qu'a « fait » la personne nommée a rendu possible l'existence de l'objet concret qui est donné à voir au spectateur. Dans cette perspective, l'œuvre artistique est conçue comme un produit, plutôt que comme une création.

Similairement, l'emploi de *fabricare* (« réaliser », « fabriquer », « construire ») – attesté dans quatre inscriptions où ce verbe se rapporte aussi bien à l'architecture religieuse et civile qu'à l'orfèvrerie²⁵ – souligne cette conception artisanale du métier d'artiste.

Certains verbes insistent davantage sur l'idée de composition et d'assemblage : *componere* (« composer », « agencer », « assembler »), *connectere* (« unir », « conjoindre »), *iungere* (« joindre », « lier », « unir », « assembler »). L'œuvre de l'artiste consiste en effet à agencer une matière préexistante²⁶. *Componere*, en particulier, a un sens éminemment esthétique : il renvoie à une disposition harmonieuse de plusieurs éléments²⁷ et ce n'est probablement pas un hasard si, dans la documentation épigraphique, il est employé surtout en relation à des productions architecturales²⁸, où le sens des proportions est déterminant pour assurer la beauté du résultat.

23. Compte tenu du caractère encore partiel du recensement des signatures épigraphiques et des nombreux problèmes d'édition, il est difficile de chiffrer précisément le phénomène. On peut néanmoins affirmer de manière très approximative que *facere* apparaît dans environ 70% de la documentation des XI^e-XII^e siècles, seul ou avec d'autres verbes auctoriaux.

24. Pour une discussion de ce problème, voir Robert Favreau, « Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 37-59 ; Emilie Mineo, « Las inscripciones con "me fecit" : ¿ Artistas o comitentes ? », *Románico*, 20, 2015, p. 106-112.

25. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 7, A 670, B 158, B 187.

26. Voir *infra*, p. 207, note [62] et [63].

27. Sur le terme *compositio* et sa dimension esthétique, voir Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, Tempel, 1946, t. 2 : « L'époque romane », p. 86-88.

28. Voir, par exemple, *CIFM*, vol. I/3, Charente-Maritime, n° 35, p. 120 et Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 128, A 608, A 804.

L'idée de façonnage et polissage d'une matière brute ressort aussi dans les inscriptions de deux chaires à prêcher dues à un même atelier qui utilise les verbes *dolare* (« tailler », « dégrossir », « façonner ») et *levigare* (« raboter », « aplanir », « polir »)²⁹.

D'autres verbes mettent en valeur des aspects plus techniques du travail artistique, notamment dans le domaine de la sculpture : *celare* (« graver », « sculpter finement », « ciseler ») et (*ex*) *sculper* (« sculpter », « tailler », « graver »). *Celare* (forme médiolatine de *caelare*) est documenté par l'inscription, aujourd'hui disparue, sur une statue d'apôtre réalisée à Toulouse par Gilabertus³⁰ et dans l'épithaphe de Bérenger à Notre-Dame de Saintes, où il a cependant été choisi surtout pour donner lieu à un jeu de mots avec *celare* (« cacher »), en référence à la tombe qui cache le défunt à la vue³¹. Les contextes où sont employés *sculper* et sa variante *exsculper*³² indiquent le plus souvent un traitement plastique de la pierre (ou, dans quelque cas, la gravure des lettres de l'inscription). Cela invite à nuancer les conclusions de Charles Reginald Dodwell qui, dans son étude consacrée au sens du terme *sculptor*³³ dans les sources écrites, avait constaté que ce terme se rapportait plutôt à la taille des blocs de pierre.

202

À côté des verbes, les qualificatifs se référant aux artistes révèlent également la manière dont ils concevaient leur activité et leur statut. Ils ont été abondamment commentés par Albert Dietl³⁴, mais il convient d'annoter ici quelques remarques plus spécifiquement en lien avec le sujet qui nous retient.

L'idée de production et de fabrication que l'on a déjà soulignée pour les verbes ressort aussi dans plusieurs de ces qualificatifs, en particulier dans ceux en lien étymologique avec *facere*. Il s'agit de *factor*³⁵ (« celui qui fait », donc le fabricant, l'auteur), *faber*³⁶ (« artisan », « fèvre »), *fabricator*³⁷ (« celui qui fabrique », « constructeur », « artisan ») et des termes qui présentent le suffixe

29. *Ibid.*, p. 226-245 et A 163 et A 638.

30. *CIFM*, vol. 7, Ville de Toulouse, n° 32, p. 64-65.

31. *CIFM*, vol. 1/3 Charente-Maritime, n° 31, p. 115-116; Cécile Treffort, « De jeux de mots en jeu de pierre : variation autour de l'inscription funéraire de Bérenger de Saintes », dans Danièle James-Raoul et Claude Thomasset (dir.), *La Pierre dans le monde médiéval*, Paris, PUPS, 2010, p. 67-83.

32. Pour l'attestation d'*exsculper*, voir *CIFM*, vol. 19, Saône-et-Loire, n° 10, p. 64-66 ; pour celles de *sculper*, voir Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., A 38, A 207, A 221, A 231, A 286, A 287, A 327, A 632, A 737, A 789, A 791-795, A 799, A 805, B 71, B 204, B 244.

33. Charles Reginald Dodwell, « The Meaning of "sculptor" in the romanesque period », dans Neil Stratford (dir.), *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, The Boydell Press, 1987, vol. 1, p. 49-61.

34. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., p. 50-99.

35. *Ibid.*, A 555, A 758, B 350.

36. *Ibid.*, A 26, A 351, A 361, A 533.

37. *Ibid.*, A 487.

-*fex* comme *artifex*³⁸ (« celui qui fait avec art ou qui pratique un métier », donc artiste, artisan), *opifex*³⁹ (« celui qui fait un ouvrage », « artisan », « ouvrier »), *aurifex*⁴⁰ (« orfèvre ») et un curieux hapax – *lapifex*⁴¹ (« lapicide », « sculpteur ? »). Pour cette dernière catégorie, l'explication d'Isidore de Séville a pu se maintenir dans les esprits, même s'il ne faut pas lui attribuer une importance excessive : « *artifex* est le nom générique de celui qui exerce un art, tout comme l'orfèvre (*aurifex*) est celui qui [travaille] l'or. En effet, les anciens disaient *faxo* pour *facio* (« je fais »)⁴² ».

La conscience étymologique a pourtant tendance à se diluer et s'efface avec des usages nouveaux des mots. Dans la famille des termes appartenant au même champ lexical qu'*opus* (« œuvre », « ouvrage », « travail ») on rencontre, outre le susmentionné *opifex*, aussi *operarius* et son synonyme *operator*⁴³. Ces deux derniers vocables devraient se traduire littéralement par « ouvrier », mais ils n'apparaissent dans cette acception qu'en dehors du contexte épigraphique et lorsqu'ils sont à la forme plurielle. Au singulier, dans les inscriptions comme dans les sources narratives ou diplomatiques, ils acquièrent un sens plus spécifique et désignent l'administrateur du chantier, celui qui s'occupe de la gestion et de la supervision des travaux, du choix des matériaux et de la coordination des artisans et ouvriers.

Parmi les termes les plus génériques, signalons aussi une occurrence isolée du mot *laborator*, qui souligne le travail et l'effort produit pour réaliser l'œuvre⁴⁴.

D'autres qualificatifs font référence aux matériaux utilisés et/ou aux techniques employées pour les transformer. Le dossier le plus riche est celui du travail de la pierre et de sa mise en œuvre en contexte architectural, mais on peut se demander si cela tient simplement à un effet de conservation ou bien s'il traduit véritablement une distinction hiérarchisée des métiers artistiques. Cette dernière n'est d'ailleurs pas toujours facile à appréhender par l'historien, surtout en raison des difficultés d'interprétation sémantique de certains termes. Sans vouloir établir une taxinomie rigoureuse, on observera par exemple, que *lothomus* (pour *latomus*) – documenté une seule fois dans les signatures épigraphiques antérieures au XIII^e siècle⁴⁵ – devrait indiquer, par une référence

38. *Ibid.*, A 11, A 221, A 275, A 353, A 392, A 556, A 608, A 667, A 784, A 792, A 794, B 80, B 187, B 201, B 221.

39. *Ibid.*, A 142, A 214.

40. *Ibid.*, A 363, A 432, A 582, A 583, B 48 B 385.

41. *CIFM*, vol. 19, Saône-et-Loire, n° 1, p. 51-52.

42. « *Artifex generale nomen vocatur quod artem faciat, sicut aurifex qui aurum [facit]. Faxo enim pro facio antiqui dicebant* » : Isidore de Séville, *Étymologies*, éd. Wallace Martin Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911, livre 19, ch. 1.

43. *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, A 480, A 516, B 248, A 499.

44. *Ibid.*, A 72.

45. *Ibid.*, A 244.

biblique à la construction du Temple de Salomon (III *Reg.*, 5, 15-18), le carrier ou le lapicide. C'est en effet dans ce sens qu'il est attesté, par de très rares occurrences, dans les récits historiques antérieurs au milieu du XII^e siècle. Le contexte dans lequel il est employé dans la signature d'Acto à Foligno en 1133 et les attestations dans des inscriptions plus tardives⁴⁶ invitent pourtant à traduire *latomus* par « architecte ».

De même, *cementarius* (ou *caementarius*), plutôt courant dans les sources narratives et diplomatiques, devrait désigner le simple maçon, comme cela apparaît aussi dans le passage du *Livre des Rois* susmentionné, où les blocs extraits par les *latomii* sont ensuite confiés aux *caementarii* pour être équarris et posés dans les fondations. Pourtant, les deux occurrences épigraphiques de ce terme au XI^e siècle semblent porter un sens légèrement différent et invitent à traduire *cementarius* comme « constructeur » au sens large. C'est plutôt dans le sens de « maître d'œuvre » ou d'« architecte » qu'il faut comprendre le qualificatif *cementarius* se référant à Girbertus sur le portail de l'église Saint-Pierre à Carennac (Lot), réalisé vers la fin du XI^e siècle ou le début du siècle suivant⁴⁷. L'inscription sur les fonts baptismaux en pierre de l'église de Little Billing (Northamptonshire) dans laquelle, aux alentours de 1066, Wigberhtus est qualifié d'« *artifex atque cementarius* » est autrement problématique : d'un côté par la nature de l'œuvre et de l'autre par la double « casquette » de Wigberhtus qui se dit également *artifex*⁴⁸. Un écart entre le sens attesté dans les sources textuelles (où il est très rare) et celui véhiculé par les documents épigraphiques (où il est plus fréquent) se mesure également pour *sculptor*⁴⁹, pour lequel valent les mêmes remarques formulées au sujet du verbe *sculpere*.

Si ces exemples illustrent la volonté de mettre en avant les différentes spécialisations professionnelles des artistes, ils invitent également à revoir les catégories dans lesquelles nous classons habituellement (et de façon souvent anachronique) ces métiers.

Le qualificatif *magister* mérite une mention à part⁵⁰. On peut le traduire aisément comme « maître », à la fois dans le sens d'artiste accompli et d'enseignant, qui peut exercer pour cela un rôle de superviseur (*magister operis*). S'il implique l'idée que l'art (*l'ars*) est avant tout une technique pouvant être enseignée, il a surtout une connotation honorifique, dans la mesure où il sanctionne la reconnaissance d'une forme d'excellence obtenue à la suite d'un

46. Voir *ibid.*, B 263 et B 264.

47. *CIFM*, vol. 9, Lot, n° 12, p. 94.

48. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, op. cit., B 187.

49. *Ibid.*, A 144, A 373, A 422, A 437, A 438, A 608, A 654.

50. *Ibid.*, tableaux XIX et XX, p. 296-305 et notices correspondantes. Sur le sens du terme *magister*, voir aussi Mariken Teeuwen, *The Vocabulary of Intellectual Life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 95-97.

parcours professionnel. Par exemple, à Lucca, vers 1180, maître Robertus met en exergue sa *peritia*, talent qui est le fruit de son expérience : « M[E FECIT] [R] OBERTUS MAGIST(ER) I(N) A[RTE P(ER)ITUS)]⁵¹ ».

Savoir-faire et savoir se superposent dans le titre de *magister* comme dans celui de *doctor* (attesté à partir du début du XIII^e siècle)⁵², dont la revendication trahit l'aspiration à égaliser les maîtres des écoles et des universités naissantes dans l'exercice des facultés intellectuelles. Ces dernières sont particulièrement valorisées dans la documentation italienne⁵³. Par exemple, la signature de Roggerius sur le linteau de la porte de droite de la cathédrale de Bénévent (vers 1200) met en valeur le *studium* (« l'application et la recherche studieuse ») qui a présidé à la réalisation son œuvre : « + HEC STUDIO SCULPSIT ROGGERIUS ET BENE IUNCXIT MARMORA⁵⁴ ». De même, en insistant sur l'acuité de leur *ingenium* (« intelligence », « ingéniosité ») des artistes comme Rainaldus, le maître d'œuvre de la cathédrale de Pise⁵⁵ ou Lanfrancus, l'architecte de la cathédrale de Modène⁵⁶, ambitionnent de s'élever du rang des travailleurs manuels pour faire reconnaître la part d'élaboration intellectuelle de leur activité.

Spécialement dans les grands chantiers urbains italiens, cette aspiration se traduit par une plus grande élaboration littéraire des signatures épigraphiques : leurs textes sont généralement plutôt développés, souvent en forme métrique et avec des références fréquentes à des textes littéraires, surtout antiques⁵⁷. Par ce biais, les artistes font état d'une culture qui dépasse largement les compétences techniques du métier. Il s'agit de cas assez exceptionnels, mais qui illustrent l'enclenchement, dès le tournant du XI^e siècle, d'un processus de longue durée conduisant à l'émancipation des artistes d'une condition servile et à la reconnaissance de la dignité intellectuelle de leur activité.

51. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, B 317.

52. *Ibid.*, A 98, A 249, A 704.

53. Albert Dietl « *In arte peritus* », art. cit. ; *id. Die Sprache der Signatur, op. cit.*, p. 117-131 ; Elena Vaiani, « Il topos della "dotta mano" dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale, op. cit.*, p. 345-364.

54. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur, op. cit.*, A 81. Voir aussi la signature de Cuntadinus à Assise (1199) : *ibid.*, A 41.

55. « HOC OPUS EXIMIUM TA(M) MIRU(M) TAM PRETIOSUM RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER CONSTITUIT MIRE SOLLERTER INGENIOSE » (« Rainaldus administrateur avisé et lui-même maître d'œuvre, érigea admirablement de façon diligente et ingénieuse cette œuvre éminente aussi admirable que précieuse »).

56. « INGENIO CLARUS LANFRANCUS DOCTUS ET APTUS EST OPERIS PRINCEPS HUIUS RECTORQ(UE) MAGISTER » (« Lanfrancus, réputé pour son génie, doué et habile, est le prince, le directeur et le maître de cette œuvre »).

57. Maria Monica Donato, « *Kunstliteratur monumentale...* », art. cit, p. 23-47 ; *ead.* « Memorie degli artisti, memoria dell'antico : intorno alle firme di Giotto, e di altri », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Medioevo : il tempo degli antichi*, Milan, Electa, 2006, p. 522-546.

Dans les exemples qui viennent d'être cités, on observe l'absence significative du verbe *creare* (et du substantif qui en dérive, *creator*) qui, au Moyen Âge, caractérise uniquement l'action créatrice *ex nihilo* de Dieu⁵⁸. La notion de *création* renvoie donc à une prérogative divine que l'Homme ne peut revendiquer. L'« artiste divin » rivalisant avec le Créateur est en effet le fils de la Renaissance du XVI^e siècle. Pourtant, ni les théologiens ni certains artistes du Moyen Âge n'ont ignoré l'existence de possibles passerelles entre l'Œuvre de Dieu et l'œuvre de l'homme.

206

L'analogie entre Création divine et travail artistique humain a un fondement scripturaire dans le *Livre de la Genèse*, mais n'est véritablement rendue explicite que dans l'exégèse biblique et dans les textes philosophiques. Les attributs du Dieu créateur (*Auctor*, *Creator Artifex*, *Factor*, *Opifex*) naissent en effet sous la plume des commentateurs et théoriciens, qui opèrent la synthèse entre la tradition platonicienne du Demiurge et la conception chrétienne de la Création⁵⁹. Par sa référence à l'expérience commune du « faire », la métaphore artisanale permet de penser l'activité créatrice divine. Abondamment exploitée par les théologiens, elle trouve son exemple le plus accompli dans le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille (v. 1168-1172) :

Dieu, comme un élégant architecte du monde, comme l'orfèvre d'une pièce d'orfèvrerie, comme l'artiste talentueux d'une œuvre remarquable, comme l'artisan industriel d'un ouvrage admirable [...] a produit la merveilleuse beauté du monde, tel un palais royal⁶⁰.

Si la productivité industrielle des hommes a inspiré l'image du *Deus Artifex*, on peut se demander, en retour, quel rapport entretient la fabrication humaine avec cette dernière⁶¹. La comparaison souffre en réalité d'une limite théologique infranchissable. En effet, comme le rappelle Hugues de Saint Victor dans son

58. Eyolf Østrem, « *Deus artifex et Homo creator: art between the human and the divine* », dans Sven Rune Havsteen et al. (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 15-48.

59. Il existe une abondante littérature sur le sujet. Voir, *inter alia*, Robert W. Hanning, « *“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; Ernst Robert Curtius, *Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 658-660.

60. Alain de Lille, *De planctu Naturae*, chap. 8, éd. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 210, col. 453 : « [...] *tanquam mundi elegans architectus, tanquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artifex artificiosus, velut admirandi operis operarius opifex, [...] mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit Deus* ».

61. Olivier Boulnois, « La Création, l'art et l'original. Implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76; Voir aussi Robert W. Hanning, « *“Ut enim faber... sic creator”*... », art. cit.

Didascalicon (avant 1137), « l'œuvre de Dieu est de créer ce qui n'était pas [...], l'œuvre de l'artisan est d'unir ce qui était séparé ou de séparer ce qui était uni⁶² ». D'ailleurs, saint Augustin avait déjà expliqué (ca. 497) que les artistes « ne partent pas du néant, mais d'une matière donnée, telle que bois, marbre ou ivoire et autres sortes de matières susceptibles d'être confiées aux mains de l'artiste. Ils ne peuvent pas fabriquer quelque chose à partir de rien, parce qu'ils œuvrent par l'entremise du corps⁶³ ». Tout rapprochement entre l'activité de l'artiste et le geste créateur divin serait donc apparu comme outrageux, sinon comme un péché d'orgueil. Pourtant, au moins trois sculpteurs du XII^e siècle ont osé le suggérer, par des associations inédites entre images et textes épigraphiques, à défaut de pouvoir le faire *expressis verbis*.

La petite arcade sculptée par Pelegrinus, provenant probablement du mobilier liturgique de la cathédrale de Vérone (aujourd'hui au musée civique de Castelvecchio à Vérone)⁶⁴, constitue la première pièce de ce dossier singulier (fig. 17). Réalisée autour des années 1120-1130, l'œuvre représente la *Traditio legis et clavium*, c'est-à-dire la remise de la Loi à Paul et celle des clefs du Royaume des cieux à Pierre par le Christ. L'image est commentée par deux hexamètres léonins gravés sur l'archivolte : « + HOS EGO PLASMAVI HOS DIGNE S(AN)C(T)IFICAVI ET SIBI DONORUM CONCESSI IURA MEORUM » (« Ceux-ci, c'est moi qui les ai façonnés ; ceux-ci, je les ai sanctifiés dignement et je leur ai accordé le privilège de mes dons »). Le déictique *hos* se rapporte vraisemblablement aux deux apôtres et le locuteur de l'inscription est Dieu, qui s'affiche – assez curieusement – d'abord comme *plasmator*, puis comme source du pouvoir spirituel de l'Église. Au-dessus de l'image, se trouve un autre hexamètre léonin, sans rapport apparent avec le thème iconographique, mais en lien avec le sujet « démiurgique » évoqué dans l'inscription de l'archivolte, présentant Dieu dans son rôle de Créateur : « + SUM DEUS ET FACTOR CELI TERRIQUE CREATOR » (« Je suis Dieu, l'auteur du ciel et le créateur de la terre »). À la base de l'arcade, de part et d'autre de l'archivolte, Pelegrinus a apposé sa signature, toujours en hexamètres : « + SUM PELEGRINUS EGO QUI TALIA SIC BENE SCULPO QUEM DEUS

62. Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon De studio legendi*, liv. I, chap. 9, éd. Migne, *Patrologia Latina*, vol. 176, col. 747 ; Hugues de Saint-Victor, *L'Art de lire. Didascalicon*, trad. Michel Le Moine, Paris, Le Cerf, 1991, p. 83 : « *Opus Dei est, quod non erat creare [...] opus artificis est disgregata coniungere vel coniuncta segregare* ».

63. Augustin d'Hippone, *De diversis questionibus 83 (Quatre-vingt-trois questions différentes)*, éd. et trad. Gustave Bardy, J. A. Beckaert, J. Boutet, Paris, Desclée de Brouwer, 1952, question 78, p. 340-342 : « [...] *artifices [...] quamvis non de nihilo, sed de aliqua materia oper [a]ntur, velut ligno aut marmore aut ebore et si quod aliud materiae genus manibus artificis subditur. Sed ideo non possunt isti de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus operantur* ».

64. Pour l'analyse et la contextualisation de l'œuvre, voir : Ettore Napione, « Notice III.5, Pelegrinus, *Tradio legis et clavium* », dans Renata Salvarani et Liana Castelfranchi (dir.), *Matilde di Canossa, il Papato, l'Impero : storia, arte, cultura alle origini del romanico*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 300-301.

Fig. 17. Pelegrinus, *Le Christ entre les saints Pierre et Paul (Traxditio legis et claviium)*, ca. 1120-1140, Vérone, musée du Castelvecchio



IN ALTUM FACIAT CONSCENDERE CELU(M) » (C'est moi, Pelegrinus, qui sculpte si bien de telles choses. Que Dieu [me] fasse monter dans le haut du ciel). Dans ces vers, « *ego sum* » fait écho aux deux autres inscriptions, mais se réfère cette fois au sculpteur, qui devient ainsi presque « compagnon de métier » du *Deus Plasmator*.

Quelques années plus tard, en travaillant au décor de la façade de Saint-Zénon à Vérone, le sculpteur Nicholas se souvint de la solution adoptée par Pelegrinus, qui fut peut-être un de ses maîtres. Personnalité artistique parmi les plus importantes du XII^e siècle, Nicholas est aussi connu pour avoir consigné son nom dans cinq attestations épigraphiques de remarquable qualité littéraire⁶⁵. Autour de 1138, il exécuta le portail en saillie (*prothyron*) de la basilique de Saint-Zénon de Vérone, qu'il signa sur l'archivolte du tympan : « + ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM + OMNES LAUDEMUS CRISTUM D(OMI)N(U)MQ(UE) ROGEMUS + CELORU(M) REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUP(ER)NU(M) » (« Louons tous Nicholas, l'artiste savant qui sculpta ces choses et demandons au Christ et Seigneur qu'il lui concède le Royaume supérieur des cieux »). Sur la même façade où jaillit ce *prothyron*, Nicholas réalisa également une série de bas-reliefs, dont six illustrent des épisodes de la Genèse. Au sein de cet ensemble, trois panneaux sont consacrés à la Création. Le premier représente Dieu peuplant la Terre à peine créée de toutes sortes d'animaux et est surmonté par l'inscription « FACTOR TERRARU(M) GENUS HIC CREAT OM(N)E FERARUM » (« Ici, celui qui a fait les terres crée toute espèce de bêtes sauvages »). Le deuxième panneau montre la création du premier Homme, survenue le sixième jour, comme le précise l'inscription « + UT SIT REX RERUM DEDIT ADE SEXTA DIERUM » (« Comment le Roi des choses créa Adam le sixième jour »). Le troisième illustre la création d'Ève à partir de la côte d'Adam, comme cela est également expliqué dans la légende surplombant la scène : « + COSTA FURATUR D(EU)S UN(DE) VIRAGO CREATUR » (« Dieu enlève une côte de laquelle est créée la femme »). Si les choix thématiques et iconographiques de ce « triptyque » sont relativement conventionnels, un détail surprend par son audace : Nicholas célèbre la beauté de ses sculptures dans la scène où Dieu donne naissance à la plus belle de ses créatures⁶⁶. En effet, dans le panneau représentant la création d'Adam (fig. 18), juste en dessous de la légende, une inscription glose « + HIC EXE(M)PLA TRA{H}I POSSU(N)T LA(U)D(I)S NICOLAI » (« Ici peuvent être trouvés les exemples de la valeur de Nicholas »). Là où la comparaison relève de l'ineffable, le visuel prend le relais : le souvenir

65. Sur les signatures de Nicholas, voir Saverio Lomartire, « Wiligelmo/Nicolò. Frammenti di biografia d'artista attraverso le iscrizioni », dans Maria Monica Donato (dir.), *L'Artista medievale*, op. cit., p. 269-282.

66. Sur Adam, voir, dans ce volume, le chapitre d'Anne-Lydie Dubois, p. 75-92.



Fig. 18. Nicholas, *Création d'Adam*, ca. 1138, Vérone, Saint-Zénon, façade

épigraphique de l'artiste entre cette fois dans le champ même de l'image et son nom est mis en exergue non seulement par sa position à la fin du vers, mais aussi par son incision, sur deux lignes, à côté du nimbe du Créateur (où l'on trouve habituellement le *titulus* d'identification des personnages saints) et juste au-dessus de la main droite de Dieu. Par cet expédient, l'artiste devient le double de la Divinité créatrice.

Dans ces mêmes années, loin de Vérone, un sculpteur nommé Natalis associait lui aussi son travail à la Création divine, sur le tympan de l'église Sainte-Trinité d'Autry-Issards (Allier)⁶⁷. Sur le linteau en bâtière surmontant l'accès principal de l'église, il réalisa, vers le deuxième quart du XII^e siècle, un décor sculpté et peint auquel il ajouta des inscriptions (fig. 19). Au centre de la composition, encadrée par une série d'arcades figurant la Jérusalem céleste, une mandorle contenant jadis l'image peinte du Christ est soutenue par deux archanges, identifiés respectivement comme Michel et Raphaël par une inscription sur leur nimbe. Un distique élégiaque léonin complète le message de l'image : sous le dais en arc en mitre qui surplombe la mandorle, on lit le pentamètre « + PENAS REDDO MALIS PREMIA DONO BONIS » (« Je rends les tourments aux méchants, je donne les récompenses aux bons ») ; en bas de l'image, à l'intérieur d'un mince bandeau, court l'hexamètre suivi de la signature « + DEUS CUNCTA FECI. HOMO FACTUS CU(N)CTA REFECI. + NATALIS ME FE[CIT] » (« Dieu, j'ai tout fait. Fait homme, j'ai tout refait. Natalis m'a fait »). Les deux vers (dont l'ordre est inversé dans la mise en page de l'inscription) condensent les thèmes de la Création, de l'Incarnation du Christ et de la Justice distributive divine et sont proférés par le Christ/Dieu de la mandorle, qui s'exprime à la première personne du singulier. Natalis signe l'œuvre avec l'habituel « *me fecit* », mais la banalité apparente du choix de cette formule acquiert dans ce contexte une valeur particulière. Le signataire crée volontairement une ambiguïté référentielle par l'emploi du pronom personnel *me* à la suite d'un texte où *ego* se rapporte à la Divinité, confondant ainsi l'œuvre dans sa totalité, le Christ/Dieu peint dans la mandorle et le référent de l'image (Dieu lui-même). La triple répétition anaphorique du verbe *facere* dans le vers mentionnant la Création et dans la signature parachève cette superposition entre Dieu créateur et artiste.

Le caractère exceptionnel de ces trois exemples oblige à en relativiser la portée. D'ailleurs il faut aussi nuancer ce qui pourrait apparaître comme blasphématoire dans ce rapprochement entre l'artiste et le Créateur.

La fierté affichée de l'artiste du Moyen Âge pour son habilité ne fait plus de doute grâce aux études sur les signatures épigraphiques qui, depuis une trentaine d'années, ont contribué à renverser le mythe romantique de

67. Pour l'édition des inscriptions, voir *CIFM*, vol. 18, Allier, n° 1, p. 3-4.

Fig. 19. *Natalis, Christ en Majesté porté par deux archanges, ca. 1140, Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, tympan occidental*



l'anonymat de l'artisan médiéval. Le souci de valoriser ces manifestations précoces d'orgueil professionnel et individuel a cependant fait presque oublier le contexte profondément religieux dans lequel elles s'inscrivaient. Bon nombre de ces inscriptions associaient en effet déclarations élogieuses et invocations pieuses. En se limitant aux exemples susmentionnés, on remarquera que l'allusion de Natalis à la justice distributive divine n'est sans doute pas anodine et que Pelegrinus demande expressément des récompenses célestes pour son talent de sculpteur, tout comme Nicholaus (dans l'inscription du tympan du *prothyron*) dont la pétition de louanges terrestres vise également l'obtention du royaume des cieux. La coexistence de ces deux attitudes antinomiques paraît moins aberrante si l'on songe à la destination de ces œuvres. Les productions si fièrement signées contribuent toutes à orner la Demeure du Seigneur et leur réalisation peut donc être lue comme un acte méritoire, susceptible d'attirer des bénéfices spirituels. D'autre part, en ce qui concerne plus spécifiquement le rapprochement des artistes au Créateur, on peut aussi y lire la volonté de désigner la Divinité comme source de leur talent. Comme cela est expliqué dans le livre de l'Exode et comme le rappelle le moine Théophile dans sa *Schedula diversarum artium* – célèbre traité technique du premier quart du XII^e siècle sur les arts de la peinture, de la fusion et du vitrail – l'habileté artistique était considérée comme un don divin. À ce sujet, Théophile écrit :

Il [*i.e.* Salomon] avait lu, dans l'Exode, que Dieu confia à Moïse la mission de la construction du tabernacle ; qu'il nomma les maîtres d'œuvre ; qu'il les remplis du souffle de la sagesse, de l'intelligence, de la science dans tous les domaines du savoir pour concevoir et exécuter les œuvres en or, en argent, en airain, en pierres précieuses, en bois et de toutes sortes d'art ; par une pieuse réflexion, il avait compris que Dieu se plaisait à un tel ornement dont il confiait la réalisation aux enseignements et à l'autorité du Saint-Esprit ; qu'il pensait que personne ne pouvait rien entreprendre de tel sans Son inspiration⁶⁸.

Augustin avait d'ailleurs déjà tenu des propos similaires en les formulant de manière encore plus claire : « cet art souverain du Dieu tout-puissant, art par lequel tout fut tiré du néant et qu'on nomme encore sa sagesse, c'est

68. Theophilus, *The Various Arts*, éd. Charles Reginald Dodwell, Oxford, Clarendon Press, 1961, livre III, p. 62 : « *Legerat namque in Exodo Dominum Moysi de constructione tabernaculi mandatum dedisse et operum magistros ex nomine elegisse, eosque spiritu sapientiae et intelligentiae et scientiae in omni doctrina implese ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et aere, gemmis ligno et universi generis arte, noveratque pia consideratione Deum huiusmodi ornatu delectari, quam construi disponebat magisterio et auctoritate Spiritus sancti, credebatque absque eius instinctu nihil huiusmodi quemquam posse moliri* ».

également lui qui agit par les artistes, pour leur faire produire des œuvres belles et proportionnées⁶⁹ ».

On peut ainsi plus aisément expliquer le parallèle établi entre Création divine et création humaine dans les exemples susmentionnés, non pas comme l'appropriation par l'Homme des prérogatives divines, mais comme la réalisation, à travers l'Homme, la plus belle créature de Dieu, d'une nouvelle et perpétuelle re-création.

214 En conclusion, si les signatures épigraphiques du Moyen Âge central sont les sources les plus directes pour appréhender l'idée de création par les artistes eux-mêmes, leur message n'est pas toujours transparent. L'exploration de leur vocabulaire révèle qu'aux XI^e et XII^e siècles la pratique artistique continue de se concevoir selon le paradigme de l'artisanat. On constate en effet dans les textes de ces inscriptions un renvoi aux aspects les plus concrets de la production d'œuvres, où toute référence à la créativité et à l'originalité – valeurs fondatrices de l'idéal moderne de la création artistique – est absente. Cela n'exclut pourtant pas une réelle appréciation pour les compétences techniques des artistes et le caractère esthétique de leurs réalisations. Seule l'exception italienne contient les germes d'une conception savante de l'activité artistique qui trouvera son expression la plus pleine avec la Renaissance du XVI^e siècle. Des études de cas⁷⁰, comme la réflexion que l'on a choisi de présenter ici au sujet du rapprochement entre création divine et humaine, laissent entrevoir, dès le XII^e siècle, une conscience profonde des artistes pour leurs capacités, qui ne doit toutefois pas être interprétée de manière anachronique. Fondée sur des valeurs chrétiennes, elle relie l'artiste au divin et lui permet d'exprimer par son talent la puissance créatrice de Dieu.

69. Augustin d'Hippone, *De diversis quaestionibus*, op. cit., question 78, p. 340-342 : « *Ars illa summa omnipotentis Dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra et congruentia faciant* ».

70. La valeur de cette démonstration reste malheureusement tributaire de l'état d'avancement des recherches et ce n'est que lorsque le recensement des signatures épigraphiques à l'échelle européenne aura été achevé qu'il sera possible de proposer une étude globale du phénomène et de dégager des conclusions plus fermes.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. PENSER LA CRÉATION DIVINE

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

- PARAVICINI BAGLIANI Agostino (dir.), *Adam, le premier homme*, Firenze, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2012.
- POIRIER Jacques (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, ÉPURE, 2015.
- SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Ève et Pandora. La création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2001.
- SMITH Mark S., « Is *Genesis 1* a Creation Myth? », *The Priestly Vision of Genesis 1*, Minneapolis, Fortress Press, 2010, p. 71-102.
- TRESCHOW Michael, OTTEN Willemien et HANNAM Walter (dir.), *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Rev'd Dr. Robert D. Crouse*, Leiden, Brill, 2007.
- VANNIER Marie-Anne (dir.), *La Création et l'anthropologie chez Eckhart et Nicolas de Cues*, Paris, Le Cerf, 2011.
- (dir.), *La Création chez les Pères*, Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2011.
- VENGEON Frédéric, « Mathématiques, création et humanisme chez Nicolas de Cues », *Revue d'histoire des sciences*, 59/2, 2006, p. 219-243.
- VOICU Mihaela, « L'idée de création et sa représentation dans la Renaissance du XII^e siècle. Mutations d'un idéal », *Revue des sciences religieuses*, 76/1, 2002, p. 33-56.
- VON FRANZ Marie-Louise, *Les Mythes de création. Processus créateur et modèles de créativité*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1982.

2. DES CRÉATURES

- ADAM Véronique et CAIOZZO Anna (dir.), *La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, Grenoble, MSH-Alpes, 2010.
- BAYARD Florence, GUILLAUME Astrid (dir.), *Formes et difformités médiévales. Hommage à Claude Lecouteux*, Paris, PUPS, 2010.
- BÉLY Marie-Étiennette, VALETTE Jean-René, VALLECALLE Jean-Claude (dir.), *Entre l'ange et la bête. L'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, PUL, 2003.
- BEYER DE RYKE Benoît, « Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81/4, 2003, p. 1243-1275.
- BUQUET Thierry, « Les animaux exotiques dans les ménageries médiévales » dans Jacques TOUSSAINT (dir.), *Fabuleuses histoires des bêtes et des hommes*, Namur, Société archéologique de Namur, 2013, p. 97-121.
- BUSCHINGER Danielle et SPIEWOK Wolfgang, *Le Dragon dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, 1994.
- CORDONNIER Rémy et HECK Christian, *Le Bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XI^e-XIII^e siècles : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991.

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

3. CRÉATEURS ET CRÉATIVITÉS

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

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

- et Valérie NAUDET (dir.), *L'Anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, p. 37-52.
- MORA-LEBRUN Francine, « Mettre en romanz », *Les Romans d'Antiquité du XI^e siècle et leur postérité*, Paris, Honoré Champion, 2008, chap. II : « La *translatio imperii*, une réflexion historique et politique sous-jacente », p. 223-287.
- MÜHLETHALER Jean-Claude, MEIZOZ Jérôme et BURGHGRAEVE Delphine (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne* [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, page consultée le 10 juillet 2019].
- POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, BERLIOZ Jacques et SMIRNOVA Victoria (dir.), *The Art of Cistercian Persuasion in the Middle Ages and Beyond: Caesarius of Heisterbach's « Dialogue on Miracles » and its Reception*, Leiden/Boston, Brill, 2015.
- REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 1973.
- SALAMON Anne, ROCHEBOUET Anne et LE CORNEC ROCHELOIS Cécile (dir.), *Le Texte médiéval. De la variante à la 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^e siècle*, soutenue en mai 2019 sous la direction de F. Morenzoni, porte sur la manière de définir et de prescrire aux laïcs du XIII^e siècle un comportement spécifiquement masculin, à travers un ensemble de sources essentiellement composé par des frères mendiants. Ses recherches et enseignements s'inscrivent dans une perspective d'histoire culturelle et s'attachent au genre au Moyen Âge central, au corps et à la sexualité, avec un intérêt particulier pour la médecine et l'éducation.

Christine Ferlampin-Acher

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

Viviane Griveau-Genest

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

Lucie Herbreteau

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

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

Anne Kucab

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

Cândida Laner Rodrigues

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

David Lemler

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

Mélanie Lévêque-Fougère

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

Julie Marquer

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

Gwenaëlle Medici

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

318

Florian Métral

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

Émilie Mineo

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

Joanna Pavlevski-Malingre

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

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

Julie Pilorget

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

TABLE DES ILLUSTRATIONS

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

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

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

CRÉDITS

- © Arras, Médiathèque : 4, 8
- © Bibliothèque d'étude du Grand Verdun, Ms. 107 ; CAGV, tous droits réservés : 6, 9
- © Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale : 7
- © Francesco 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 ^e -XVI ^e siècle)	
Florian Métral	57

DEUXIÈME PARTIE CRÉATURES HUMAINES

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

TROISIÈME PARTIE CEUX QUI CRÉENT

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

QUATRIÈME PARTIE
PRATIQUES DE LA CRÉATION

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

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

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

328

CINQUIÈME PARTIE
AUX MARGES DU CRÉÉ

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

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

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

SIXIÈME PARTIE
À LA FIN, LA (RE)CRÉATION

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

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

Conclusion
Florian Besson 305

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

