

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central

Mineo, Emilie

Published in:
Créer

Publication date:
2019

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Mineo, E 2019, Le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central. dans F Besson, V Griveau-Genest & J Pilorget (eds), *Créer: créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, pp. 195-214.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

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

CRÉER

Créateurs, créations, créatures au Moyen Âge



CRÉER



*Cultures et civilisations
médiévales*

collection dirigée par
Jacques Verger & Dominique Boutet

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

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

Dernières parutions de la série *Questes*

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

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

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

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

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

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

Créer

Créateurs, créations,
créatures au Moyen Âge

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
PARIS

Avec le concours de Sorbonne Université.

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

© Sorbonne Université Presses, 2019

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

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

ISBN des TAP numériques :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion : 979-10-231-1189-7

Mise en page Gaëlle BACHY

d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

Adaptation numérique : Emmanuel Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

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

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

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 l/I) 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'envergnure 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 égaler 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, Vêrone, 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.

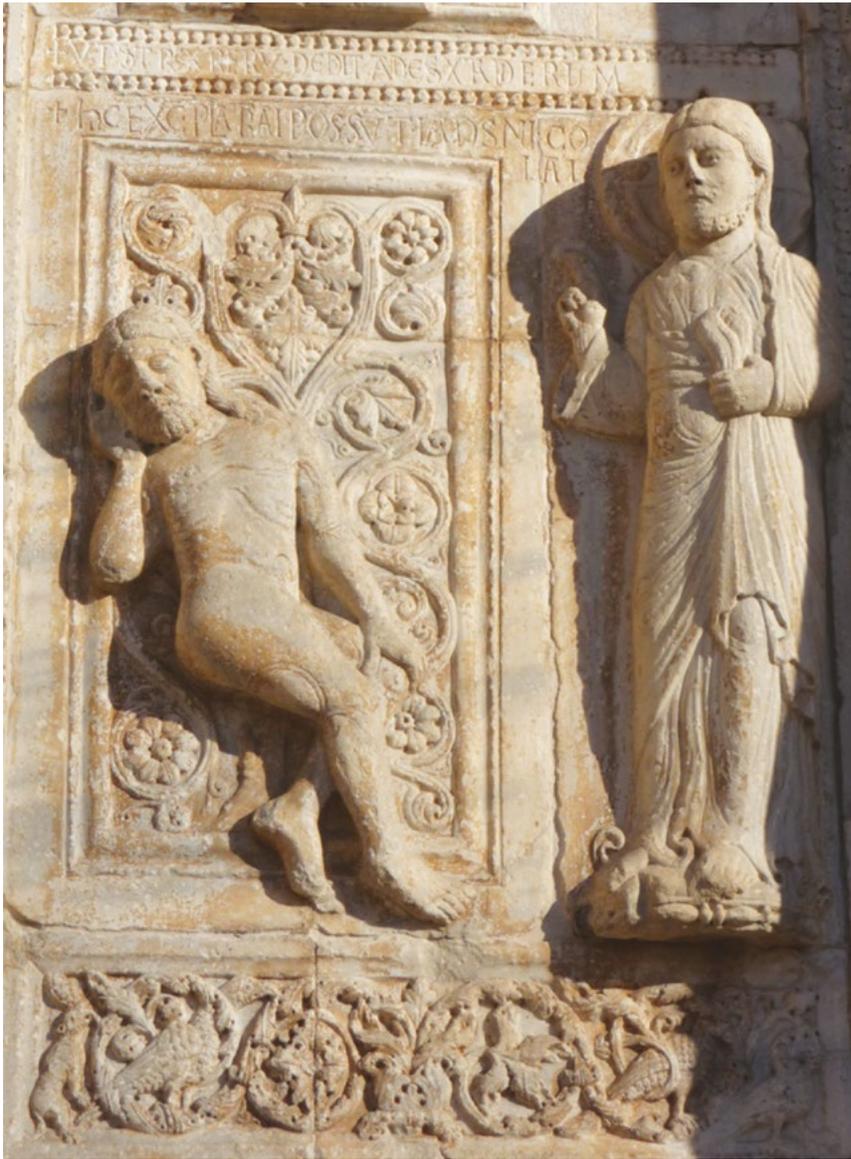


Fig. 18. Nicholas, *Création d'Adam*, ca. 1138, Vérone, Saint-Zénon, façade

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 XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006 [1978].
- GRAUBY Françoise, *Le Roman de la création. Écrire entre mythes et pratiques*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- GRÉVIN Benoît, *Le Parchemin des cieux. Essai sur le Moyen Âge du langage*, Paris, Le Seuil, 2012.
- HANNING Robert W., « *Ut enim faber... sic creator* »: Divine Creation as Context for Human Creativity in the Twelfth Century » dans Clifford DAVIDSON (dir.), *Word, Picture, and Spectacle*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1984, p. 95-149.
- HAVSTEEN SVEN Rune, HOLGER PETERSEN Nils, SCHWAB Heinrich W. *et al.* (dir.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, Brepols, 2007.
- KANTOROWICZ Ernst H., « La souveraineté de l'artiste », *Mourir pour la patrie*, Paris, PUF, 1984, p. 31-57.
- KAPPLER Claire, GROZELIER Roger (dir.), *L'Inspiration. Le Souffle créateur dans les arts, littéraires et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LECLERCQ Jean (Dom), *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1963.
- LECOY DE LA MARCHE Albert, *Le Rire du prédicateur : récits facétieux du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1992.
- LOGIÉ Phillipe, *L'Enéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- MINEO Émilie, « Œuvre signée/œuvre anonyme : une opposition apparente. À propos des signatures épigraphiques d'artistes au Moyen Âge » dans Sébastien DOUCHET

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

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Emanuele Arioli

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

Élise Banjenec

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

Florian Besson

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

Lucie Blanchard

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

Sarah Delale

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

Vincent Deluz

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

Anne-Lydie Dubois

316

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

Christine Ferlampin-Acher

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

Viviane Griveau-Genest

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

Lucie Herbreteau

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

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

Anne Kucab

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

Cândida Laner Rodrigues

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

David Lemler

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

Mélanie Lévêque-Fougère

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

Julie Marquer

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

Gwenaëlle Medici

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

318

Florian Métral

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

Émilie Mineo

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

Joanna Pavlevski-Malingre

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

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

Julie Pilorget

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

TABLE DES ILLUSTRATIONS

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

- Fig. 10. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville 124
- Fig. 11. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription en roman et en arabe) 127
- Fig. 12. Façade de la Chasse à courre (*Montería*) de l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville (détail : inscription arabe *al-mulk* – « la souveraineté » – et lion, symbole de la monarchie castillane)..... 132
- Fig. 13. Inscription arabe à la gloire du « sultan don Pedro » dans l'Alcazar de Pierre I^{er} à Séville, cour des Demoiselles 134
- Fig. 14. Le peintre Guérard Louf représenté en prière (à droite) dans le livre des *Statuts de la confrérie des Trépassés* fondée en 1475 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. Martainville, Y 97, fol. 1)..... 167
- Fig. 15. Répartition des différentes mentions d'œuvres présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 16. Répartition des œuvres figurées présentes dans la série G (Archives départementales de la Seine-Maritime)..... 172
- Fig. 17. Pelegrinus, *Le Christ entre les saints Pierre et Paul (Traxditio legis et clavium)*, ca. 1120-1140, marbre sculpté, 70 x 117,5 x 34 cm, Vérone, musée du Castelvecchio (inv. 4664-4B0359)..... 208
- Fig. 18. Nicholas, *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 tresfaulse 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 |

