



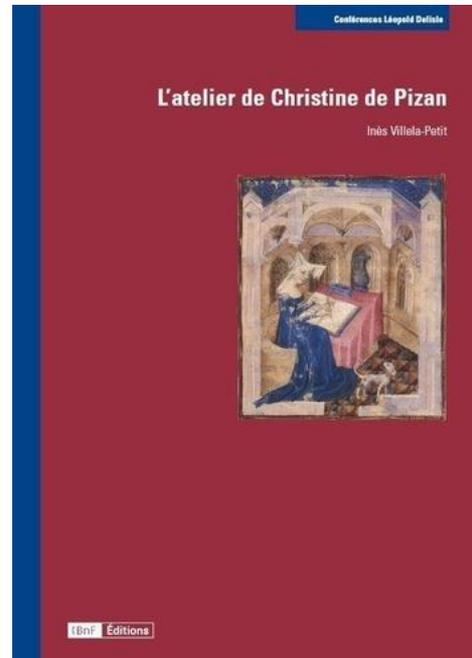
La confection des manuscrits chrestiniens

- *Baptiste Decorps*

A propos de l'ouvrage :

Inès Villela-Petit, *L'Atelier de Christine de Pizan*,
Paris, BnF Éditions, 2020, 144 p., 53 illustrations.

9782717728521



Le littéraire, trop souvent, a tendance à partir du texte pour aller vers les images lorsqu'il y en a, considérant que le processus d'illustration est secondaire¹. Le critique, c'est là sa spécialité, est d'abord un herméneute du texte qui projette ses capacités littéraires sur l'étude iconographique. C'est peut-être oublier que, pour le Moyen Âge plus que pour tout autre période, le texte existe d'abord sur un support ; support dont Christine de Pizan a appris à maîtriser toutes les spécificités. C'est en tout cas dans cette voie que nous emmène Inès Villela-Petit, historienne de l'art, avec *L'Atelier de Christine de Pizan*.

L'avant-propos qui ouvre l'ouvrage en donne l'orientation générale : il ne s'agira pas d'une étude stylistique ou philosophique (qui se multiplient depuis les années 80), mais d'une étude de la « matérialité de la création livresque »² de Christine de Pizan. Inès Villela-Petit se propose en effet d'enquêter sur des enjeux matériels très concrets : la mise en place d'un atelier de

¹ Voir Lilian Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010.

² Inès Villela-Petit, *L'Atelier de Christine de Pizan*, Paris, BnF Éditions, 2020, p. 9.

copiste, iconographe et libraire par Christine, dans la mesure où celle-ci se considère comme une artiste non pas en tant qu'artisane mais en tant qu'ordonnatrice de l'œuvre sortie de son imagination. L'ouvrage propose ainsi une réflexion sur le processus créatif ; réflexion qui s'enracine dans une démarche plus vaste menée conjointement par Inès Villela-Petit, Christine Reno et Gilbert Ouy³. L'avant-propos se termine par la reproduction d'une enluminure représentant Christine offrant son livre à Louis d'Orléans, topique médiévale que l'autrice fait sienne dans une sorte de mise-en-abîme, offrant à son tour son ouvrage au lecteur.



fig. 1 *Epistre Othea*, Paris, BnF, fr. 848, fol. 1

L'extraordinaire conservation des manuscrits de Christine, autrice prolifique dont on possède cinquante-quatre originaux, permet de l'apprécier autant comme écrivaine que comme éditrice, et I. Villela-Petit commence son livre par un rapide retour – appréciable pour les néophytes en études christiniennes – sur les œuvres perdues et celles dont il ne reste qu'une copie. Le

³ Christine Reno et Gilbert Ouy sont à l'origine de l'*Album Christine de Pizan*, Turnhout, Brepols, « Texte, Codex et Contexte », 2012. L'ouvrage est d'ailleurs dédié à Gilbert Ouy, décédé en 2011.



prologue lui permet de singulariser sa démarche par rapport à l'*Album Christine de Pizan*. « L'atelier de Christine de Pizan », ce sont tous ses collaborateurs : les deux copistes, la dizaine d'ornementistes, la dizaine d'enlumineurs, les fournisseurs, le relieur. L'autrice revient sur les manuscrits qui ont été produits dans cet « atelier » entre 1399 et 1414 depuis les *Notables moraulx* jusqu'au *Livre de paix*. I. Villela-Petit revient aussi sur la stratégie de mise en recueil opérée par Christine pour assurer une meilleure diffusion des textes : le premier recueil, contenant une vingtaine d'œuvres, est composé entre 1399 et 1406 ; le dernier, réalisé en 1413, contient trente textes. L'enjeu du livre est explicité au terme du prologue : « replacer l'atelier dans son contexte matériel, sa culture et la société du temps »⁴.

Suivent alors trente-et-une pages de reproductions d'excellente qualité qui vont être exploitées au fil de l'étude et qui permettent aisément de suivre le propos.

L'ouvrage s'organise en six chapitres consacrés chacun à un aspect du manuscrit, offrant ainsi un panorama allant du choix des matériaux jusqu'à la reliure en passant par les encres.

Le premier chapitre s'ouvre sur une analyse de la figuration de Christine dans les enluminures, proposant un retour sur la construction, dans le texte et les images, d'un *ethos* d'autorité. I. Villela-Petit analyse la construction symbolique des images et rappelle bien qu'il ne faut pas chercher de portrait réel de Christine – il n'en existe aucun –, mais davantage une effigie. On retrouve systématiquement, au fil des enluminures, le matériel nécessaire à l'écriture pour montrer « Christine écrivant, Christine écrivaine »⁵.

⁴ Inès Villela-Petit, *L'Atelier de Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 17.

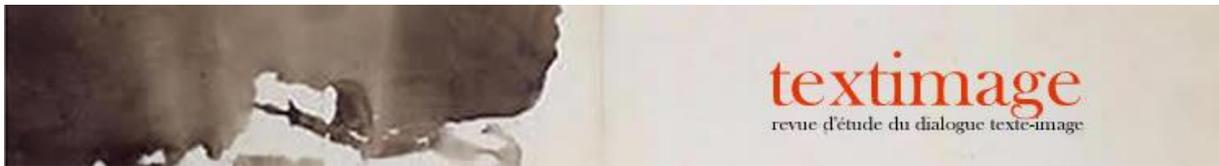
⁵ *Ibid.*, p. 51.



fig. 2 *Cent ballades*, Paris, BnF, fr. 835, fol. 1

Le chapitre s'achève sur une seconde analyse de ces portraits : outre qu'ils érigent Christine en figure auctoriale, ils la montrent également toujours seule, *topos* de sa propre figuration littéraire, ce qu'I. Villela-Petit souligne en citant la *Lamentacion Christine de Pizan* ou les *Cent ballades d'amant et de dame*.

Le second chapitre s'intéresse d'abord à un brouillon de Christine (fr. 24864), qui a été conservé dans un recueil de textes moraux et qui permet donc de retracer les étapes intermédiaires entre épreuves et manuscrit final. Ainsi, les *Proverbes* sont ici écrits sur du papier, matériau jugé moins noble et moins résistant à l'épreuve du temps, ce qui permet à l'autrice de proposer un développement sur la question du papier au XVe siècle. Les autres manuscrits étant conservés sur parchemin, I. Villela-Petit livre un second développement sur cette question et s'efforce de distinguer les différents types de parchemin employés dans l'atelier de Christine.



On notera ici une réflexion plus poïétique⁶, poursuivant une intuition qui n'était qu'ébauchée dans l'*Album Christine*⁷ : les manuscrits étant parfois abîmés, il est arrivé que Christine et son enlumineur conçoivent une image à partir d'une réparation de parchemin⁸. La couture devient le ciel d'une miniature représentant la métamorphose d'Arachné et le fil de lin d'Arachné rejoint dans un même mouvement le fil de la couture et l'activité même de tissage en train de s'opérer entre le texte et le support, entre le texte et l'image, entre le parchemin et le manuscrit. À une deuxième échelle, le fil de lin fait écho au fil servant à relier les cahiers.

I. Villela-Petit commence le troisième chapitre en établissant que Christine utilisait peu de cahiers pré-réglés et établissait dans son atelier la réglure des feuillets. Ceci sert de point de départ pour une étude de la mise en page du texte dont l'autrice dit que « chez Christine de Pizan, [elle] a pu atteindre un haut degré de complexité »⁹. De fait, I. Villela-Petit montre que Christine n'hésite pas à avoir recours à des schémas de mise en page exégétiques ou bibliques pour des textes narratifs comme l'*Epistre Othea*. Si cette mise en page est complexe à mettre en œuvre et ne sera plus réemployée par Christine, l'autrice en conclut que ce choix « révèle les hautes ambitions de l'auteur »¹⁰. Par la suite, les textes de Christine adoptent la mise en page en colonnes. Le développement se poursuit avec une analyse plus technique des choix de réglure. Ensuite, l'analyse de l'encre débouche sur la question des rubriques et s'appuie sur le *Liber colorum* de Jean Lebègue, qu'I. Villela-Petit a étudié pendant sa thèse, pour analyser la composition de ces encres. L'autrice étudie très minutieusement les usages que Christine fait des différentes encres qui sont à sa disposition et montre bien qu'elle est présente tout au long du processus créatif, qu'elle contrôle toutes les étapes de la confection de ses manuscrits, voulant ainsi « s'assurer un droit de regard sur le contenant, indissociable du contenu »¹¹.

Le quatrième chapitre propose des réflexions sur l'écriture elle-même. I. Villela-Petit commence par un bref retour sur l'évolution depuis la *littera textualis* vers la *littera cursiva* et défend ensuite l'idée selon laquelle Christine elle-même aurait copié la majorité de ses œuvres, reprenant là des propositions déjà avancées dans l'*Album Christine de Pizan*. Pour le littéraire,

⁶ *Ibid.*, p. 58.

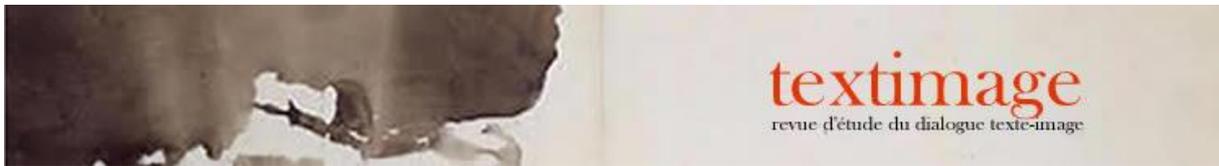
⁷ « [La couture] au f. 30, d'où le fil a disparu, comme partout ailleurs, se trouve à l'intérieur d'une enluminure sur Arachné : heureuse coïncidence ? » (Christine Reno et Gilbert Ouy, *Album Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 242).

⁸ Voir : Paris, BnF, fr. 606, fol. 30.

⁹ Inès Villela-Petit, *L'atelier de Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.



l'analyse est intéressante dans la mesure où les manuscrits autographes de Christine permettent parfois de la voir à l'œuvre modifiant son texte, ses qualités de scribe et d'autrice se superposant. I. Villela-Petit reprend les arguments avancés par Gilbert Ouy et Christine Reno dans l'*Album* quant à la formation de Christine auprès de son mari, secrétaire du roi¹². L'autrice développe ensuite une minutieuse analyse du goût de Christine pour les ornements, concluant qu'elle est « au fait des tendances artistiques les plus novatrices du moment »¹³ et possède une grande culture visuelle. C'est dans ce chapitre qu'I. Villela-Petit explicite la composition d'un véritable atelier par Christine, qui s'associe à deux copistes lorsque sa production devient plus importante. L'autrice émet l'hypothèse que le copiste P serait le fils de Christine, Jean de Castel, s'appuyant tout à la fois sur des observations chronologiques et textuelles et suppose donc que « l'atelier de Christine de Pizan serait alors en partie familial »¹⁴. Le chapitre se poursuit sur l'analyse du premier recueil des œuvres de Christine. I. Villela-Petit revient sur une analyse qu'elle avait précédemment formulée¹⁵ en refusant d'en faire un « premier recueil de la reine ». L'autrice observe l'évolution de la construction des recueils et considère que seul le dernier, de 1414, offre « un caractère à la fois organique et cumulatif »¹⁶.

Arrive ensuite un chapitre pleinement consacré aux enluminures. En observant leur statut, I. Villela-Petit note que « l'enluminure a d'abord vocation à structurer le texte »¹⁷. Cette structuration repose sur des règles que l'autrice énumère et analyse. A nouveau, les analyses alternent entre considérations historiques, matérielles et esthétiques. I. Villela-Petit, notant que cette étape de conception du manuscrit n'était pas réalisée par Christine, dresse une liste des ornemanistes : Pierre Le Portier, Robin de Fontaines, Geoffroi Chose, Pierre Gilbert et Henri Bossec pour lequel elle émet l'hypothèse – encore à prouver – qu'il pourrait avoir formé un couple avec l'enluminesse Anastaise, mentionnée dans la *Cité des dames*. On perçoit ici le plaisir d'I. Villela-Petit à retracer la vie des ateliers d'enlumineurs, enquêtant tout à la fois sur les grands maîtres et sur les « apprentis » qui n'ont produit que quelques décors pour Christine.

¹² Christine Reno et Gilbert Ouy, *Album Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 25.

¹³ Inès Villela-Petit, *L'Atelier de Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ Olivier Delsaux, Gilbert Ouy, Christine Reno et Inès Villela-Petit, « Le premier recueil de la Reine », dans *Christine de Pizan et son époque*, sous la direction de Danielle Buschinger *et alii*, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, Université de Picardie-Jules Verne, « Médiévales », 2012, pp. 46-55.

¹⁶ Inès Villela-Petit, *L'Atelier de Christine de Pizan*, *Op. cit.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.



Le chapitre qui suit est consacré aux « images » et débute par un rappel portant sur leur dimension narrative. I. Villela-Petit montre la manière dont Christine réemploie des « images-types », une « iconographie convenue »¹⁸ pour accompagner certaines œuvres comme *Le Livre du Duc des vrais amants* ou la *Mutacion*, qui semblent emprunter à l'iconographie des manuscrits de la *Cité de Dieu*.

I. Villela-Petit avance des hypothèses sur l'importance de l'auteur/du traducteur pour les cycles iconographiques dans la mesure où les artistes ne lisaient pas les milliers de vers qu'ils enluminaient. Elle enquête donc sur les instructions que Christine a laissées à ses enlumineurs puisqu'un copiste a par inadvertance recopié une consigne comme si elle était une rubrique dans un manuscrit de la *Mutacion* : « Histoire doit estre en cest espace qui la veult faire en livre et doit estre sicomme une grant salle comme se elle fust peinte et pourtraite autour d'istories de batailles et de roys et roynes a deux rences ».

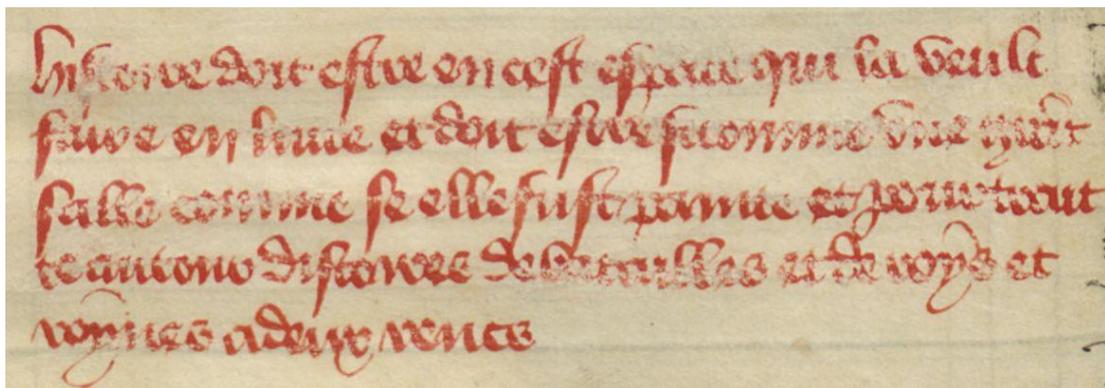


fig. 3 *Mutacion de Fortune*, Paris, BnF, fr. 603, fol. 127v.

I. Villela-Petit travaille ensuite sur le rapport entre images et gloses, notamment dans l'*Epistre Othea*, avant de rappeler que Christine est à l'origine de représentations devenues communes, à l'instar du cycle des enfants des planètes. Le dernier chapitre revient sur des questions matérielles en abordant les reliures de manuscrits.

En définitive, on apprécie particulièrement dans ce livre les multiples enjeux de l'analyse, celle-ci passant de questions littéraires à des questions plus pragmatiques et historiques (le prix des matériaux, la paye des copistes) en passant, évidemment, par des questions proprement paléographiques. L'ouvrage développe des points que l'*Album Christine de Pizan* n'avait pas

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.



approfondis et poursuit l'étude de l'œuvre christinienne, qu'elle considère comme absolument majeure puisque, dit-elle dans une conférence du 2 décembre 2020¹⁹, « le propre des chefs-d'œuvre est d'être inépuisable ».

¹⁹ Inès Villela-Petit a tenu deux conférences consacrées à son ouvrage dans le cadre des Conférences Léopold Delisle. Elles sont disponibles sur [Youtube](#).