

La descente d'Orphée aux enfers dans *l'Epistre Othea* de Christine de Pizan: un véritable échec?

di Serena Marcolini

Depuis l'essor de la littérature profane et, par conséquent, de la production de manuscrits à destinataires laïques, les livres étaient souvent richement illustrés¹: la transmission de la culture écrite s'effectuait par une double voie – le texte et l'image – dont le rapport était désormais consubstantiel.

Pourtant, de nos jours, certains manuscrits posent des problèmes d'interprétation, en raison d'une discordance entre le récit et le support iconographique: c'est le cas avec la version de la descente d'Orphée aux enfers relatée par Christine de Pizan, dans son *Epistre Othea*². Parmi les douze exemplaires de cette œuvre contenant une miniature sur l'épisode du héros dans l'autre monde, il en existe en effet plusieurs où l'illustration ne concorde pas avec le texte. Plus précisément, celui-ci nous pro-

* *Presentato dall'Istituto di Lingue.*

¹ Cf. H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XIV^e siècle*, Paris-Bruelles, G. Van Oest & C^{ie} 1923, p. 10; J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale 1955, p. 2; P.M. de Winter, *Copistes, éditeurs et enlumineurs de la fin du XIV^e siècle: la production à Paris de manuscrits à miniatures*, dans *Actes du 100^e Congrès national des Sociétés savantes (Paris, 1975)*, Paris, Bibliothèque nationale 1978, p. 173-174; M.M. Lebreton, *Iconographie fonctionnelle*, «Revue des sciences religieuses» 28, 1954, p. 329-334: p. 329; L. Donati, *Bibliografia della miniatura*, Firenze, Olschki 1972, 2 voll.

² D'après ses manuscrits les plus anciens et les plus sûrs – B.N.F. fr. 848, B.N.F. fr. 606 et British Library Harley 4431 – cette œuvre s'intitule à quelques variantes près *L'Epistre Othea la deesse, que elle envoya a Hector de Troye, quant il estoit en l'aage de quinze ans* ou *L'Epitre que Othea la deesse envoya a Hector de Troye* ou *L'Epistre Othea la deesse que elle envoya a Hector de Troye*.

pose une version bien connue de la catabase d'Orphée, celle de son échec, tandis que les enluminures laissent parfois entendre que le héros a réussi à sortir Eurydice des enfers.

Nous nous proposons donc de formuler quelques hypothèses sur cette discordance concernant Orphée, relevée dans plusieurs manuscrits de l'*Epistre Othea*. Pour cela, nous devons d'abord présenter l'œuvre, notamment la partie relative à l'expérience d'Orphée dans l'au-delà, d'une part sur le plan textuel, d'autre part sur le plan iconographique. Cette analyse nous permettra ensuite de nous interroger, aussi bien sur l'intention de l'auteur et sur l'exécution des miniatures, que sur la réception de l'*Epistre Othea*.

Présentation de l'*Epistre Othea*³

Vers 1399-1401⁴, Christine de Pizan composa cette œuvre à la fois traditionnelle et novatrice, qu'elle destinait à Louis d'Or-

³ Pour une connaissance générale de l'auteur et de sa production littéraire, nous renvoyons à la notice «Christine de Pizan», dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, éd. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard 1992, p. 280-287; C.C. Willard, *Christine de Pizan: Her Life and Works*, New York, Persea Books 1984; Id., *The Franco-Italian Professional Writer Christine de Pizan*, dans *Medieval Women Writers*, éd. K.M. Wilson, Athens, The University of Georgia Press 1984, p. 333-342; S. Solente, *Christine de Pizan*, dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, vol. 40, 1974, p. 335-422; et E. Carrara, *Christine de Pizan. Biografia di una donna di lettere del XIV secolo*, «Quaderni medievali» 29, 1990, p. 65-81. Quant à la tradition manuscrite, nous renvoyons aux études de G. Mombello, *Per un'edizione critica dell'Epistre Othea' di Christine de Pizan*, «Studi francesi» 24, 1964, p. 401-417, et 25, 1965, p. 1-12; Id., *La tradizione manoscritta dell'Epistre Othea' di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, Torino, Accademia delle Scienze 1967; G. Parussa, *Arbitraires, systématiques, accidentelles? A propos des variantes entre deux familles de manuscrits de l'Epistre Othea'*, dans *Une femme de Lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan*, éd. L. Dulac et B. Ribémont, Orléans, Paradigme 1995, p. 431-446.

⁴ Pour la datation de l'*Epistre Othea*, nous suivons les indications de Gabriella Parussa dans son *Édition critique de l'Epistre Othea' de Christine de Pizan* (Thèse de doctorat sous la direction de C. Marchello-Nizia, Université de Paris VII-Denis Diderot 1995), p. 7.

léans⁵. Il s'agit d'un livre éducatif⁶, construit sous la forme d'une épître⁷ que la déesse Othea⁸ adresse à Hector de Troie, en lui prodiguant des préceptes nécessaires à sa formation chevaleresque, ou plutôt morale et spirituelle.

La structure de cette œuvre est composite et répétitive, car chaque *exemplum* fourni par la déesse en vers octosyllabiques et inspiré de la mythologie⁹, est suivi de deux passages exégétiques en prose. Il en résulte un ensemble de cent *textes*, chacun suivi

⁵ Quoique les manuscrits présentent quatre dédicaces différentes – à Louis d'Orléans, Henri IV d'Angleterre, Philippe le Hardi et Jean de Berry – c'est celle à Louis d'Orléans qui apparaît dans les témoins les plus anciens et les plus sûrs, comme dans le plus grand nombre d'exemplaires. Cf. J.C. Laidlaw, *Christine de Pizan, the Earl of Salisbury and Henry IV*, «French Studies» 36, 1982, p. 129-143, pour des éclaircissements sur la dédicace à Henri IV.

⁶ Cf. G. Parussa, *Instruire les chevaliers et conseiller les princes: L'Épître Othea de Christine de Pizan*, dans *Studi di storia della civiltà letteraria francese. Mélanges offerts à Lionello Sozzi*, Paris, Champion 1996, vol. 1, p. 129-155: p. 147; J.L. Kellogg, *Christine de Pizan as Chivalric Mythographer. L'«Épître Othea»*, dans *The Mythographic Art*, éd. J. Chance, Gainesville, University of Florida Press 1990, p. 100-123; C.C. Willard, *Christine de Pizan on Chivalry*, dans *The Study of Chivalry: Resources and Approaches*, éd. H. Chickering et T.H. Seiler, Western Michigan University, Medieval Institute Publications 1988, p. 511-528. Plus généralement, sur le souci éducatif dans les œuvres de Christine, cf. J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Age (1380-1440). Étude de la littérature politique du temps*, Paris, Picard 1981.

⁷ Pour des renseignements sur la vogue des lettres d'enseignements au Moyen Age, et sur les *Héroïdes* d'Ovide en tant que source probable de l'*Épître Othea*, nous renvoyons à G. Parussa, *Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre: l'exemple de l'«Épître Othea» de Christine de Pizan*, «Studi francesi» 37, 1993, p. 471-493: p. 483.

⁸ Ce personnage est une création de Christine. Quant à l'origine de son nom, nous renvoyons à Gianni Mombello (*Recherches sur l'origine du nom de la Déesse Othéa*, dans *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 103, 1976, p. 343-375), selon lequel 'Othea' serait une féminisation du répons «Agios o Theos» d'un chant liturgique pour le Vendredi Saint, connu au Moyen Age. L'équivalence entre 'Otheos' et 'Deus' dépendrait, notamment, de la traduction du répons en latin, 'Sanctus Deus'.

⁹ Sur la tradition mythologique dans laquelle s'insère l'*Épître Othea*, cf. H.D. Loukopoulos, *Classical Mythology in the Works of Christine de Pizan, with an Edition of «L'Épître Othea» from the Manuscript Harley 4431*, Ph.D., Wayne State University 1977. Cf. aussi E. Carrara, *Mitologia antica in un trattato didattico-allegorico della fine del Medioevo: l'«Épître d'Othéa» di Christine de Pizan*, «Prospettiva» 66, 1992, p. 67-86, pour une analyse pertinente de l'élaboration de la mythologie chez Christine de Pizan.

d'une *glose* rationaliste ou morale s'achevant par la citation d'un philosophe ancien, puis d'une *allégorie* anagogique ou chrétienne aboutissant à deux citations, l'une d'un Père de l'Eglise, l'autre des Saintes Ecritures¹⁰. La technique de composition de cette compilation, aussi bien que le sujet dont elle traite – notamment la moralisation de la mythologie, dans une perspective de pédagogie chevaleresque – relèvent d'une méthode proprement médiévale, que l'auteur renouvelle par l'originalité de sa construction et par une interprétation personnelle, parfois bouleversée, des mythes.

C'est grâce au renouvellement qu'elle apporte à une tradition bien ancrée au Moyen Age, que l'*Epistre Othea* connut un grand succès. En témoigne le nombre de manuscrits qui nous sont parvenus – une cinquantaine¹¹ – ainsi que le remaniement de Jean Miélot en 1455 environ, plusieurs incunables et éditions du début du XVI^e siècle¹² et les trois traductions en anglais des XV^e et XVI^e siècles¹³.

Après un oubli de quelques centaines d'années, cette œuvre a récemment bénéficié de la réhabilitation de son auteur. Maints critiques se sont ainsi voués à l'étude des manuscrits de Christine de Pizan, s'interrogeant sur le rôle de l'auteur dans la réalisation matérielle de ses livres. D'après leurs recherches, il résulte que Christine était à la tête d'un petit *scriptorium* privé et

¹⁰ Cf. A. Strubel, *Le style allégorique de Christine*, dans *Une femme de Lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan*, cit., p. 357-372; L. Dulac, *Travail allégorique et ruptures du sens chez Christine de Pizan: «L'Epistre Othea»*, dans *Continuité et ruptures dans l'histoire et la littérature (Colloque franco-polonais, Montpellier, Université Paul Valéry-Uniwersytet Warszawski, 9-14 février 1987)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1988, p. 24-32; R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, Princeton University Press 1966, p. 34, 285-289 et 295.

¹¹ Les manuscrits parvenus jusqu'à nous sont au nombre de 48. Cf. G. Parussa, *Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre: l'exemple de l'«Epistre Othea» de Christine de Pizan*, cit., p. 471, n. 2.

¹² Il s'agit notamment des éditions de Philippe Pigouchet en 1499-1500, de la Veuve Trepperel en 1518-1521, de Philippe Le Noir en 1522, de même que de celle de Lyon en 1519 et de celle de Rouen, antérieure à 1534.

¹³ Nous faisons allusion aux traductions d'Anthony Babyngton et de Stephen Scrope au XV^e siècle, et à celle de Robert Wyer vers 1540.

qu'elle copia elle-même un certain nombre de ses manuscrits, secondée au moins par deux copistes¹⁴; elle aurait participé aussi à l'élaboration du programme iconographique de ses recueils, de l'*Epistre Othea* entre autres.

Cependant, comme nous l'avons annoncé, l'analyse d'une section de cette œuvre, consacrée à la catabase d'Orphée, nous laisse perplexe. Du fait de la distorsion qui existe entre le texte et l'image dans certains manuscrits de l'*Epistre Othea*, une interrogation demeure quant à la participation effective de Christine de Pizan à l'élaboration de l'appareil d'enluminures qui accompagnent son œuvre.

Pour progresser dans notre évaluation, il est donc nécessaire d'analyser d'une part le récit, d'autre part l'illustration d'Orphée dans l'au-delà.

Le récit d'Orphée aux enfers

Après avoir fourni – conformément au modèle des *summae* – un grand nombre d'exemples sur les vices ou les vertus que le jeune Hector devrait éviter ou imiter, la déesse Othea rappelle l'aventure d'Orphée aux enfers. De ce sujet, traité dans la séquence LXX de l'*Epistre Othea*, nous nous proposons maintenant d'analyser le *texte*, puis la *glose*, et pour finir l'*allégorie*, suivant en cela la progression voulue par l'auteur¹⁵.

Le texte

L'exhortation de la déesse au jeune chevalier est claire et efficace:

Ne va pas aux portes de fer
Querre Euridice en enfer;

¹⁴ A propos des manuscrits autographes de l'*Epistre Othea*, cf. G. Ouy et C.M. Reno, *Identification des autographes de Christine de Pizan*, «Scriptorium» 34, 1980, p. 221-238.

¹⁵ Notre étude se fonde sur l'*Edition critique de l'Epistre Othea' de Christine de Pizan*, par G. Parussa, cit.

Pou y gaigna a tout sa lire
Orpheüs, si com j'ouÿ dire.

Othea, qui incarne la sagesse¹⁶, incite donc Hector à bien retenir la leçon du voyage souterrain d'Orphée: celui-ci ne parvint pas à libérer Eurydice, malgré le charme notoire de son instrument. Par conséquent, son disciple n'a pas intérêt à adopter le même comportement¹⁷.

Ce thème, présentant le protagoniste comme un anti-modèle, n'est pas neuf dans la littérature française du Moyen Age. En effet, vers 1316-1328, l'auteur anonyme de l'*Ovide moralisé*, que Christine de Pizan connaissait bien¹⁸, montrait Orphée en tant qu'anti-héros chevaleresque. Dans cette source, notamment dans le discours proféré par Orphée en présence du roi et de la reine des enfers, le musicien spécifie n'avoir été poussé jusqu'à l'autre monde ni par curiosité ni par désir de prouesse:

Je ne ving pas pour cest empire
Visiter ne pour vous veoir
Ne pour vos tourmens asseoir,
Quar de tout ce n'ai je que faire¹⁹.

¹⁶ La déesse est ainsi présentée au début de l'*Epistre Othea*: «Othea, deesse de prudence / Qui adrece les bons cuers en vaillance» (I, 10-11).

¹⁷ Christine de Pizan avait d'ailleurs déjà eu l'occasion, dans la même œuvre, de mettre le jeune chevalier sur ses gardes, pour qu'il n'imite pas l'exemple d'Orphée. En effet, dans le texte LXVII, l'épître contient l'enseignement qui suit: «Trop ne t'assottes de la lire / Orpheus, se tu veulx eslire / Armes pour principal mestier. / D'instrumens suivre n'as mestier». Successivement, dans la glose de cette séquence, l'auteur explique que la poésie est, pour le chevalier, un divertissement dangereux.

¹⁸ Tout en estimant que ce passage de l'*Epistre Othea* s'inspire de l'*Ovide moralisé* (cf. P.-G.-C. Campbell, *L'Épître d'Othéa. Étude sur les sources de Christine de Pisan*, Paris, Champion 1924, p. 119-121), nous tenons à signaler que, comme elle l'affirme dans l'*Avison Christine*, l'auteur connaissait aussi la version de Fulgence et de Boèce, dans les *Mythologiae* et le *De consolatione philosophiae*. A ces sources s'ajoute, vraisemblablement, le *De genealogia deorum* de Boccace. Cf. G. Parussa, *Édition critique de l'Épistre Othea' de Christine de Pizan*, cit., p. 261-262, LXX, n. b.

¹⁹ *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, éd. C. De Boer, Amsterdam, Johannes Müller 1936, vol. 4, X, 55-58.

A ce sujet, nous reprenons l'analyse de Jacqueline Cerquiglini, d'après laquelle

Orphée apparaît alors comme [...] celui qui dans sa descente aux enfers n'a pas cherché une aventure, épreuve qualifiante du chevalier, qui n'est pas venu armé d'une épée mais d'une harpe²⁰, qui a rompu le couple canonique 'armes et amours' au profit du seul amour²¹.

La glose

Comme nous l'avons annoncé, les textes poétiques de la *missive* sont repris, plus longuement, dans deux explications en prose, la *glose* et l'*allégorie*, dont l'alternance rappelle l'articulation des Bibles glosées en langue vulgaire. La première, notamment, vise à faire ressortir le sens du texte.

Procédant par étapes, Christine de Pizan narre ainsi le mythe d'Orphée et Eurydice; puis, elle en propose plusieurs interprétations dont l'une, celle qui est présentée comme la plus vraisemblable, est corroborée par une autorité antique²².

D'après la tradition, l'auteur rappelle les noces des deux jeunes gens, la mort d'Eurydice, la douleur d'Orphée, la descente du héros aux enfers, l'enchantement provoqué par la douceur de sa mélodie, la condition liée à la restitution de son épouse, et la perte définitive de celle-ci à cause d'Orphée lui-même, «qui trop amoit».

Avant de passer aux interprétations de ce mythe, nous tenons à exprimer quelques considérations sur le récit des seigneurs

²⁰ L'instrument que les auteurs du Moyen Âge attribuent à Orphée varie: il s'agit généralement de la harpe, mais la lyre aussi est souvent citée.

²¹ J. Cerquiglini, *Le nom d'Orphée*, «Versants» 24, 1993, p. 1-15.

²² Les citations que Christine de Pizan insère à la fin de chaque glose sont puisées dans le *Chapelet des vertus* et dans les *Dits moraux des Philosophes*. La première source est une traduction française anonyme de la fin du XIV^e siècle, faite à partir d'un texte italien de 1310-1323, qui s'intitule *Fiore di tutte virtù*. La deuxième source, les *Dits moraux des Philosophes*, a fourni à Christine la majorité des citations des philosophes de l'Antiquité. Il s'agit d'une traduction française des *Dicta et gesta philosophorum*, exécutée par Guillaume de Tignonville peu avant la composition de l'*Epistre Othea*. Cf. G. Parussa, *Édition critique de l'Epistre Othea de Christine de Pizan*, cit., p. 18 et 26.

infernaux émus par la musique et le chant d'Orphée. Parmi eux, outre les personnages célèbres de la mythologie – Proserpine, Pluton et Cerbère – Christine cite Lucifer et «Acaron». Ce syncrétisme mythologico-chrétien, révélé ici par la présence de Lucifer dans les enfers païens, pourrait dériver d'un passage concernant Orphée dans le *Confort d'ami* de Guillaume de Machaut, qui est l'une des sources principales de notre auteur. En effet, nous y lisons: «comment Lucifer / D'Erudice la compaignie / Li bailla, sa femme et s'amie»²³. Quant à la transformation d'Acaron' en personnage, Gabriella Parussa envisage la possibilité d'une confusion, de la part de Christine, entre le fleuve infernal – l'Achéron – et le nautonnier de ce même fleuve – Charon. Elle suggère aussi la possibilité que l'auteur cite de mémoire un personnage nommé 'acheron', qui dans le *Roman de la Rose* est le mari de la Nuit²⁴. A ces hypothèses nous pouvons en ajouter une autre, car la *Vision de Tondale* traite elle aussi d'un personnage infernal nommé Achéron: il s'agit précisément d'un monstre, qui tourmente les avarés²⁵.

²³ Guillaume de Machaut, *Le confort d'ami*, dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoëpfner, Paris, Champion 1921, vol. 3, 2626-2628.

²⁴ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche 1992, 16933. Cf. G. Parussa, *Edition critique de l'Épître Othea' de Christine de Pizan*, cit., p. 262, LXX, n. c.

²⁵ Ce personnage est nommé 'Achorouse' dans le manuscrit de Paris, B.N.F. fr. 763, voire P, et 'Acherons' dans les manuscrits de Londres, British Library add. 9771, voire L, et du fragment anglo-normand de Dublin, Trinity College 312 (cf. *La Vision de Tondale (Tnudgal). Textes français, anglo-normand et irlandais*, éd. V.-H. Friedel et K. Meyer, Paris, Champion 1907, p. 15 et 81; P. Meyer, C.R.: *La Vision de Tondale (Tnudgal). Textes français, anglo-normand et irlandais*, éd. V.-H. Friedel et K. Meyer, Paris, Champion 1907, «Romania» 36, 1907, p. 335-336). Parmi ces témoignages, datant du XIV^e siècle, le manuscrit de Londres nous paraît particulièrement intéressant. En effet, il n'est pas impossible que Christine ait lu cette copie, qui contient une version française en prose de la *Vision de Tondale*, ou bien un autre manuscrit appartenant à la même famille. La forme 'acherons', utilisée pour désigner le nautonnier et non le fleuve infernal, est attestée jusqu'au XV^e siècle, dans plusieurs autres versions en prose de notre texte. Nous faisons allusion à quatre manuscrits conservés à Paris, qui ne sont pas signalés dans l'édition de Victor-Henri Friedel et Kuno Meyer, mais qui figurent dans le fichier de l'I.R.H.T.: Bibliothèque de l' Arsenal 3622, f. 8 r^o; B.N.F. nouv. acq. fr. 6524, f. 70 v^o; B.N.F. nouv. acq. fr. 10.059, f. 177 r^o; B.N.F. nouv. acq. fr. 10.721, f. 132 r^o. Nous n'avons par contre pas pu vérifier l'orthographe attestée dans le manuscrit de Malibu, J. Paul Getty

Nous proposons donc de considérer la *Vision de Tondale* comme une source possible de l'*Epistre Othea*.

Quant aux interprétations, introduites par la formule « ceste fable peut estre entendue en assez de manières » (24-25), celle qui paraît la meilleure suggère

que bien quiert Euridice en enfer qui quiert chose impossible, ne pour ycelles recouvrer on ne se doit donner merencolie. Ce meismes dit Solon: 'Somme follie est de querre ce qui est impossible a avoir' (27-30).

Le but de la descente d'Orphée aux enfers – la quête de son épouse décédée – est donc interprété comme une demande impossible, et par conséquent comme une inutile source d'affliction. En particulier, l'élaboration du mythe par Christine de Pizan, dans l'optique d'une éducation chevaleresque, met en évidence la « somme follie » d'Orphée, le manque de *mezure* relevant de son initiative. Contrairement à cet anti-modèle, le bon chevalier doit veiller à cette qualité, sans cesse évoquée par l'auteur sous tous ses aspects:

mesure dans les plaisirs (amour, boissons, nourriture, jeux, chasse, musique), mesure dans le langage [...], mesure dans les jugements, etc. Il s'agit en fait d'une vertu importante, à mettre en rapport avec 'attrempece', l'une des vertus principales, et qui 'a propriété de limiter les choses', chacune de ces invitations à la mesure ne représentant qu'un rappel de cette vertu essentielle²⁶.

L'allégorie

Par la suite, élevant son exégèse à un degré spirituel, Christine de Pizan passe d'un conseil de bonne conduite dans ce monde à une indication que le chevalier devrait suivre, pour le

Museum 30, qui a appartenu à Charles le Téméraire, et dont l'I.R.H.T. ne possède pas le microfilm.

²⁶ G. Parussa, *Instruire les chevaliers et conseiller les princes: L'Epistre Othea' de Christine de Pizan*, cit., vol. 1, p. 145.

salut de son âme après la mort. Ainsi que pour chaque allégorie, cet enseignement se clôt, comme nous l'avons mentionné, par deux citations: la première d'un Père de l'Église et la deuxième, en latin, de la Bible²⁷.

L'auteur explique ainsi le sens le plus profond de la fable et, condamnant la tentative d'Orphée de soustraire Eurydice à la mort, affirme que:

le bon esperit ne doit tendre, ne requérir a Dieu chose miraculeuse ne merveillable, qui est appellé tempter Dieu.

Contrairement à cet anti-modèle, qui a commis un outrage envers les divinités, le bon chevalier ne doit par conséquent attendre de Dieu ni miracles ni merveilles. En effet, comme le confirment saint Augustin et les Saintes Écritures, les prières qui ne sont pas prises en compte par la volonté divine iraient, si elles étaient réalisées, contre l'intérêt du demandeur.

D'après cette version de Christine de Pizan, Orphée apparaît donc comme un anti-héros chevaleresque, aussi bien du point de vue moral que spirituel, car il a manqué de *mezure* et il a défié Dieu. Cette double faute justifierait le sort de sa descente aux enfers, qui s'est révélée vaine.

L'illustration d'Orphée aux enfers

Plusieurs indices témoignent de l'importance que Christine de Pizan accordait à l'iconographie²⁸. Dans l'*Epistre Othea*,

²⁷ Les sources de ces citations sont d'une part le *Manipulus florum* de Thomas Hibernicus, pour les Pères de l'Église, et d'autre part la *Vulgate* et le *Chapelet des vertus*, pour les textes sacrés. Le *Manipulus florum*, composé avant 1306, est un recueil de 6000 extraits des textes des Pères et des Docteurs de l'Église, ainsi que de quelques philosophes de l'Antiquité. Cf. Id., *Edition critique de l'«Epistre Othea» de Christine de Pizan*, cit., p. 22 et 28.

²⁸ Parmi les indices disséminés dans ses œuvres, nous pouvons rappeler un passage du *Livre de la Mutacion de Fortune*, où elle se représente en train d'apprendre des faits historiques en regardant les images du château de Fortune, dont la salle «Si est painte moult richement / D'or et d'azur trestout autour / [...] / La est la vie de chacuns / Empereurs et princes et roys, / Et leurs estas, et leurs arrois / Pourtraict, et leurs

notamment, d'une part elle sollicite souvent à 'regarder' l'exemple des personnages traités²⁹, d'autre part elle fait précéder certaines enluminures d'une rubrique³⁰, orientant ainsi l'attention du lecteur vers le support visuel³¹.

D'ailleurs, la faveur considérable dont ses manuscrits ont bénéficié n'est pas étrangère au faste des miniatures, conçues pour répondre au goût raffiné de ses destinataires: Louis d'Orléans, Henri IV d'Angleterre, Philippe le Hardi et Jean de Berry.

Nous pouvons donc envisager une analyse spécifique des illustrations d'Orphée aux enfers³², en tenant compte des fonctions multiples que l'auteur attribuait à son projet iconographique. Celles-ci sont d'ordre esthétique, comme nous venons de le voir, mais aussi didactique et mnémonique, car la mémoire visuelle permettait de mieux retenir les exemples que les lecteurs devaient éviter ou imiter.

Quant aux enluminures figurant en tête de la séquence LXX, douze en tout, nous allons d'abord présenter celles qui concor-

propres figures» (Christine de Pizan, *Le livre de la Mutacion de Fortune*, éd. S. Solente, Paris, Picard 1959-1966, vol. 2, 7104-7117). Nous pouvons rappeler aussi un passage du *Livre du chemin de long estude*, où elle se représente à nouveau en train d'apprendre, cette fois-ci en regardant des enluminures: «Quant ou livre remiray / Les forsfaits et m'y miray» (Id., *Le livre du chemin de long estude*, éd. R. Püschel, Genève, Slatkine Reprints 1974, 215-216).

²⁹ C'est le cas, entre autres, d'Hercule, dont il est question dans la séquence III: «Vers Herculés te faut virer / Et ses vaillances remirer». Cf. G. Parussa, *Edition critique de l'«Epistre Othea» de Christine de Pizan*, cit., III, 4-5.

³⁰ Les enluminures rubriquées se trouvent précisément dans deux manuscrits, que nous allons bientôt traiter: le 606 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de France et le 4431 du fonds Harley de la British Library de Londres. Cependant, aucune rubrique n'éclaircit le texte sur Orphée aux enfers.

³¹ Cf. G. Parussa, *Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une œuvre: l'exemple de l'«Epistre Othea» de Christine de Pizan*, cit., p. 484; S.L. Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa'. Painting and Politics at the Court of Charles VI*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1986, p. 75; S.L. Hindman et J.D. Farquhar, *Pen to Press. Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, Baltimore, The Johns Hopkins University 1977, pp. 167-168.

³² Cf. L. Schaefer, *Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 10, 1937, p. 119-208. Cette étude, qui se fonde sur de nombreux manuscrits enluminés de Christine de Pizan, demeure un précieux outil de recherche.

dent avec le texte, pour nous arrêter ensuite sur celles qui se révèlent indépendantes de celui-ci et qui sont à l'origine de notre enquête.

Son échec

Les manuscrits que nous pouvons définir, de notre point de vue, comme 'aprobématiques' sont au nombre de sept. Malgré leur caractéristique commune – la concordance entre le texte et l'image – ils ne contiennent pas tous la même représentation iconographique du récit d'Orphée aux enfers.

En effet, nous pouvons grouper d'une part trois illustrations où Eurydice se trouve à l'intérieur des enfers, côtoyée d'un ou plusieurs monstres. Il s'agit précisément du manuscrit 175 de la Bibliothèque Municipale de Lille, désigné DI_8 dans le classement de Gianni Mombello³³; il s'agit ensuite du manuscrit 6482 du fonds latin de la Bibliothèque Nationale de France, voire DI_{10} , et enfin du manuscrit 49 de la Bibliotheca Bodmeriana de Cologne (Genève), voir $DIII_4$ (?)³⁴. Au folio 68 v^o du manuscrit de Lille – qui date de la moitié du XV^e siècle et qui vient d'un atelier du Nord de la France – Orphée est en train de jouer de la harpe à la droite des enfers, représentés sous la forme d'une tour enflammée, où Eurydice est prisonnière et retenue par deux monstres. Au folio 211 r^o du manuscrit de Paris – confectionné vers 1469-1488, probablement dans les états bourboniens – Orphée est à nouveau en train de jouer de son instrument à la droite des enfers, représentés cette fois-ci par une bouche monstrueuse, où Eurydice est prisonnière et côtoyée par deux petits diables. Au folio 104 v^o du manuscrit de Cologne – exécuté vers 1460, vraisemblablement dans un atelier de Bruges³⁵ – nous

³³ Les miniatures qui figurent dans ce manuscrit sont des aquarelles.

³⁴ Empêché de consulter ce manuscrit appartenant à une collection privée, Gianni Mombello n'a pas pu le classer définitivement, ce qui explique le point d'interrogation joint au sigle $DIII_4$. Pour la description de ce manuscrit, l'auteur puise donc dans les anciens inventaires et dans les catalogues de vente.

³⁵ D'après le catalogue Sotheby, l'auteur des peintures figurant dans ce manuscrit serait un contemporain de Loyset Liédet, influencé par celui-ci (cf. F. Viellard, *Manuscrits français du Moyen Âge*, Cologne-Genève, Fondation Martin Bodmer 1975, p. 147). L'appareil iconographique est constitué notamment

retrouvons le même agencement que dans le manuscrit précédent: Orphée joue de la harpe à la droite de la bouche infernale, où Eurydice et une autre figure féminine, couronnée (Proserpine?), sont suivies de deux diables.

Un second groupe d'illustrations comprend trois scènes où Eurydice, tout en se trouvant à l'extérieur des enfers, est retenue par un ou deux diables. Il s'agit notamment du manuscrit Bodley 421 de la Bodleian Library d'Oxford, voire DIV₁³⁶; puis du manuscrit 4373-4376 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, DIV₂³⁷; enfin du manuscrit Aylesbury Waddesdon Manor 8, qui n'a pas été classé par Gianni Mombello³⁸, et qui contient le premier remaniement de Jean Miélot³⁹, exécuté vers 1455. Au folio

de grisailles ou 'portraits d'encre', dont la vogue a été considérable au XV^e siècle. Cf. H. Martin, *op. cit.*, p. 43; L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne*, Genève, Olschki 1932, p. 54-55.

³⁶ Ce manuscrit contient, plus précisément, des dessins. A son égard, cf. K. Chesney, *Two Manuscripts of Christine de Pisan*, «*Medium Ævum*» 1, 1932, p. 35-41; p. 35-36; F. Saxl et H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages III (Manuscripts in English Libraries)*, London, The Warburg Institute 1953, vol. 1, p. 295-310.

³⁷ Ce manuscrit contient lui aussi des dessins.

³⁸ Au moment de la publication de son étude sur la tradition manuscrite de l'*Epistre Othea*, Gianni Mombello ne connaissait ce manuscrit que grâce aux renseignements fournis par le catalogue de vente Sotheby de 1825. Cf. G. Mombello, *La tradizione manoscritta dell'Epistre Othea di Christine de Pisan. Prolegomeni all'edizione del testo*, cit., p. 221-222. Dix ans plus tard, le manuscrit Waddesdon 8 a pu être étudié et classé: étant le plus ancien exemplaire dédié à Philippe le Hardi, on a proposé de le désigner DIV, ce qui ferait glisser les chiffres des autres manuscrits appartenant au même groupe. Notamment, le manuscrit 9392 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, que nous analyserons, ne serait plus DIV, mais DIV₁, tandis que ceux d'Oxford et de Bruxelles, que nous venons de présenter, ne seraient plus DIV₁ et DIV₂, mais DIV₂ et DIV₃. Cf. L.M.J. Delaissé, J. Marrow et J. de Wit, *The James A. De Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Illuminated Manuscripts*, éd. A. Blunt, Fribourg, Office du Livre 1977, p. 154-180; p. 175 et 178.

³⁹ Sur la vie, ainsi que sur la production littéraire et artistique de Jean Miélot, cf. *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, cit., p. 819-820; P. Perdrizet, *Jean Miélot, l'un des traducteurs de Philippe le Bon*, «*Revue d'Histoire littéraire de la France*» 14, 1907, p. 472-482; G. Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Champion 1909, p. 138-140 et 457; P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris-Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire-G. Vanoest 1927, p. 22.

49 v° du manuscrit d'Oxford – qui est du dernier tiers du XV^e siècle et d'origine picarde – nous voyons Orphée jouant de sa harpe et s'éloignant des enfers, son visage tourné vers Eurydice qui, tout en le suivant, est retenue par un diable; à leur droite – du côté opposé, donc, par rapport à la série de miniatures précédente – les enfers se présentent sous la forme d'une fortification enflammée et peuplée de monstres. Au folio 108 v° du manuscrit de Bruxelles – effectué dans la deuxième moitié du XV^e siècle, en Artois – nous relevons des affinités avec le dessin précédent: Orphée est en train de jouer de sa harpe à la gauche des enfers, représentés là encore comme une fortification enflammée et peuplée de monstres; quant à Eurydice, qui se dirige vers son époux, elle est précédée et suivie de deux diables. Enfin, au folio 39 r° du manuscrit de Waddesdon Manor – dont les enluminures datent de 1480-1485 environ, et semblent avoir été peintes dans un atelier de Gand⁴⁰ – nous voyons Orphée jouant de son instrument et s'éloignant des enfers, figurés comme une monstrueuse bouche béante; son épouse, qui marche derrière lui, est suivie à son tour de deux diables, dont l'un l'attrape, tandis que l'autre s'apprête à la frapper.

Une dernière image 'aprobématique' nous est offerte au folio 89 v° du manuscrit 2361 de l'Universitätsbibliothek d'Erlangen⁴¹, voire DI₅, décoré dans l'atelier de Guillaume Vrelant⁴², à Bruges, vers 1460. Il s'agit d'une représentation originale, où l'enlumineur a assemblé plusieurs moments du récit d'Orphée et Eurydice: la mort de la jeune femme, sur la gauche; et Orphée jouant de sa harpe à la sortie des enfers, entouré de multiples animaux, sur la droite. Quant à la sortie des enfers, elle a l'as-

⁴⁰ Cf. L.M. Delaissé, J. Marrow et J. de Wit, *op. cit.*, p. 175 et 180.

⁴¹ Cet exemplaire contient lui aussi des grisailles, dont la qualité est particulièrement remarquable. A son égard, cf. S.L. Hindman et J.D. Farquhar, *op. cit.*, p. 48-49. Cf. aussi J.B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1970, p. 172-175, pour une description et une interprétation concernant la grisaille sur Orphée et Eurydice.

⁴² Cf. J.W. Bradley, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers, and Copyists*, New York, Burt Franklin 1887-1889, vol. 3, p. 397; P. D'Ancona et E. Aeschlimann, *Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, Milano, Ulrico Hoepli 1949, p. 213-214; P. Durrieu, *op. cit.*, p. 20-21.

pect d'une grotte et est surveillée par deux diables, l'un à côté de la porte et l'autre au dessus de celle-ci. D'après ce que la peinture nous montre, on pourrait déduire que le poète-musicien, sortant seul des enfers, a échoué dans son entreprise.

Avant de passer aux illustrations 'problématiques', nous tenons à exprimer quelques réserves sur la correspondance entre le texte et l'image dans les manuscrits que nous venons d'analyser, notamment au sujet de l'issue de la descente d'Orphée aux enfers. Il nous paraît en effet légitime d'hésiter sur le sens des représentations des manuscrits de Bruxelles et de Waddesdon Manor: pourquoi, dans celui de Bruxelles, Eurydice sourit-elle, comme si elle parvenait à rejoindre Orphée? pourquoi, de même, dans celui de Waddesdon Manor, sourit-elle en saluant les deux diables, tandis qu'elle suit Orphée, qui regarde son chemin devant lui? Ces ambiguïtés sont accentuées par la représentation d'Eurydice à l'extérieur des enfers.

Sa victoire

Comme nous l'avons annoncé, nous allons maintenant nous arrêter sur les illustrations qui paraissent indépendantes du texte, et qui sont à l'origine de cette recherche.

Nous nous apprêtons donc à considérer cinq manuscrits dont deux, le 606 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de France, voire B, et le 4431 du fonds Harley de la British Library de Londres, voire B₁, ont été réalisés du vivant de Christine de Pizan dans des ateliers parisiens, et contiennent donc les plus anciennes enluminures sur l'épisode d'Orphée et Eurydice dans l'*Epistre Othea*⁴³: l'exemplaire de Paris – produit par le Maître

⁴³ A propos de ces deux manuscrits, nous pouvons rappeler qu'ils constituent, avec le 848 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de France (où la séquence LXX n'est pas illustrée), les témoins les plus anciens et les plus corrects de l'*Epistre Othea*. Aussi bien B que B₁ sont décrits par G. Mombello, *La tradizione manoscritta dell'Epistre Othea di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, cit., p. 13-23 et 199-210; M. Roy, *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, Paris, Librairie de Firmin Didot et C^{ie} 1965, vol. 1, p. v-xxv; S.L. Hindman et J.D. Farquhar, *op. cit.*, p. 49, 160, 167-168.

de l'*Epistre Othea*⁴⁴ et offert à Jean de Berry – est de 1407-1408 environ, tandis que celui de Londres – produit par le Maître de la *Cité des Dames* et offert à Isabeau de Bavière – est de 1410-1411⁴⁵. Aussi bien dans le manuscrit du duc de Berry, au folio 32 v° [Planche I], que dans celui de la reine de France, au folio 126 v° [Planche II], Orphée et Eurydice sont représentés sur la gauche, à l'extérieur des enfers: lui en train de jouer de la harpe, elle dégagée de toute prise des diables; ceux-ci, au nombre de deux, se trouvent respectivement au dessus et à côté de la porte infernale.

Au folio 65 v° du manuscrit 74 G 27 de la Koninklijke Bibliotheek de La Haye, voire A₂ [Planche III] – décoré vers 1460, peut-être dans les états méridionaux du duc de Bourgogne⁴⁶ – Orphée et Eurydice sont représentés sur la gauche, en face de la bouche infernale, comblée de diables.

Plus dépouillée que toute autre illustration de la séquence

⁴⁴ En raison de ses affinités avec Giovanni de' Grassi, ce peintre paraît être originaire de Lombardie. Cf. J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques 1959, p. 56; M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, London, Phaidon 1967, vol. 1, p. 299-300; C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, Paris, Bibliothèque des Arts 1987, vol. 1, p. 19-20, 23 et 312.

⁴⁵ D'après Lucie Schaefer, ce manuscrit a été illustré par les miniaturistes les plus influents du début du XV^e siècle. Quant à l'*Epistre Othea*, deux maîtres – C (Maître de la *Cité des Dames*) et D (Maître de l'*Epistre Othea*) – y auraient participé, ainsi que Haincelin de Hagueneau dans le rôle d'assistant. Malgré sa ressemblance avec le manuscrit B.N.F. fr. 606, l'exemplaire de Londres est caractérisé par une meilleure qualité des enluminures. Cf. L. Schaefer, *op. cit.*, p. 119-172; P.M. de Winter, *Christine de Pizan, ses enluminures et ses rapports avec le milieu bourguignon*, dans *Actes du 104^e Congrès national des Sociétés savantes (Bordeaux, 1979)*, Paris, Bibliothèque Nationale 1981, p. 335-376: p. 362-365 et 370; F. Saxl et H. Meier, *op. cit.*, vol. 1, p. 176-185 et S. Hindman, *The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: a Reassessment*, «The British Library Journal» 9, 1983, p. 93-122, ces deux derniers ouvrages traitant du manuscrit Harley 4431; M. Poëte, *Les primitifs parisiens. Étude sur la peinture et la miniature à Paris du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Champion 1904; C.F. Bühler, *The Fifteenth-Century Book: the Scribes, the Printers, the Decorators*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press 1961, p. 86.

⁴⁶ Cf. A.W. Byvanck, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas et du Musée Meermannno-Westreenianum à La Haye*, Paris, Pour les Membres de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures 1924, p. 63-66.

LXX de l'*Epistre Othea*, la miniature qui figure au folio 36 v° du manuscrit 900.5 de la Newnham College Library de Cambridge, voire DI₃ [Planche IV] – confectionné au début du XV^e siècle à Paris⁴⁷ – ne montre que quelques éléments essentiels: du côté gauche, Orphée jouant de la harpe; du côté droit, la bouche béante des enfers, dans laquelle est représentée la porte de la forteresse infernale, d'où vient de sortir Eurydice, désormais proche de son époux. Aucun diable ne figure sur cette peinture.

Il ne nous reste désormais que l'analyse d'une enluminure, celle d'une autre version remaniée de l'*Epistre Othea* par Jean Miélot, de 1460⁴⁸, dont l'ensemble iconographique – fait à Lille – est attribué à Loyset Liédet⁴⁹. Le folio 73 v° du manuscrit 9392 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, voire DIV [Planche V] présente une image particulièrement intéressante. Bien que tardive, celle-ci mérite d'être prise en considération, car comme nous le verrons plus clairement par la suite, elle paraît se dissocier nettement du texte⁵⁰. Suivant un usage courant au Moyen Age, le miniaturiste a juxtaposé deux moments différents du récit dans la même illustration⁵¹. On trouve ainsi, sur la gauche,

⁴⁷ Cf. S.L. Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa'. Painting and Politics at the Court of Charles VI*, cit., p. 141.

⁴⁸ Ce remaniement est presque identique à celui de Waddesdon Manor. Pour une description du manuscrit de Bruxelles, cf. F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er} 1989, vol. 3, 1^{ère} partie, p. 110-114. Par ailleurs, pour une évaluation des changements que Jean Miélot a apportés à l'œuvre de Christine de Pizan, cf. R. Brown-Grant, *Illumination as Reception. Jean Miélot's Reworking of the 'Epistre Othea'*, dans *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*, éd. M. Zimmermann et D. De Rentiis, Berlin-New York, Walter de Gruyter 1994, p. 260-271. Cf. aussi S.L. Hindman et J.D. Farquhar, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁹ Les images de ce manuscrit ont été publiées par J. van den Gheyn, *Christine de Pisan. Epître d'Othéa, déesse de la Prudence, à Hector, chef des Troyens. Reproduction des 100 miniatures du manuscrit 9392 de Jean Miélot*, Bruxelles-Paris, Vromant & C.-Fontemoing & C. 1913. Pour quelques renseignements sur Loyset Liédet, cf. J.W. Bradley, *op. cit.*, vol. 2, p. 203-205; P. D'Ancona et E. Aeschlimann, *op. cit.*, p. 134; P. Durrieu, *op. cit.*, p. 23-26.

⁵⁰ Nous tenons à préciser que le remaniement de Bruxelles, ainsi que celui de Waddesdon Manor, ne présente aucune variante intéressante pour notre étude.

⁵¹ Sur la lecture des figurations simultanées, cf. F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'Or 1989, vol. 2, p. 45-52.

la bouche des enfers surmontée de deux diables; deux autres figures monstrueuses sont à l'orée de la bouche infernale: l'une d'entre elles tient Eurydice par un bras. L'ambiguïté que révèle le centre de cette enluminure nous est déjà connue: la jeune femme se trouve à l'extérieur des enfers, tenue d'un côté par un diable et de l'autre par son époux, qui continue de jouer de la harpe. Mais cette ambiguïté se dissout dans la suite de la représentation, sur la droite, où nous voyons Orphée et Eurydice en train de suivre un chemin qui les éloigne des enfers, et qui les mène vers un paysage boisé.

Avec les précautions nécessaires à l'interprétation des miniatures médiévales, nous estimons pouvoir avancer quelques hypothèses, qui tout en s'appuyant sur des données objectives, ne trouvent pas cependant, du moins pour l'instant, de confirmations certaines, et n'ont aucune prétention démonstrative⁵².

Quelques hypothèses sur la transmission figurée et narrative d'Orphée aux enfers

D'après notre dépouillement des manuscrits, les plus intéressants pour nous sont les moins nombreux, mais c'est bien parmi eux qu'apparaissent les deux témoins les plus anciens de l'*Épître Othea* illustrant la séquence LXX: Paris, B.N.F. fr. 606 et Londres, Harley 4431 [Planches I et II]. Ils sont attribués à la main de Christine de Pizan⁵³, et la discordance entre le récit et

⁵² Suivant les indications de Gianni Mombello (*La tradizione manoscritta dell'Épître Othea di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo*, cit., p. 56 n. 2), nous avons vérifié si la variante contenue dans la glose LXX du manuscrit B.N.F. fr. 2141 touche à notre problème. Nous sommes donc en mesure de signaler que cette variante ne nous apporte aucun éclaircissement.

⁵³ Cf. G. Ouy, *Une énigme codicologique: les signatures des cahiers dans les manuscrits autographes et originaux de Christine de Pizan*, dans *Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen*, Bruxelles, Centre d'étude des manuscrits 1985, p. 119-131; G. Ouy et C.M. Reno, *op. cit.*, et Id., *Les hésitations de Christine: Etude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan*, «Revue des Langues Romanes» 92, 1988, p. 265-286. Cependant, d'autres chercheurs s'opposent aux arguments de Gilbert Ouy et Christine Reno, concernant les manuscrits autographes de Christine de Pizan. Sur cette controverse, cf. C.C. Willard, *An Autograph Manuscript of Christine de Pizan?*, «Studi Francesi» 27, 1965, p. 452-457; S.

l'image d'Orphée aux enfers en paraît d'autant plus étonnante, car l'auteur a vraisemblablement veillé à l'exécution iconographique des manuscrits les plus précieux de son ouvrage, qu'elle destinait au prince de Berry et à la reine de France⁵⁴.

Nous tenons de fait à nuancer l'avis de la majorité des critiques, qui plaident en faveur de la participation de Christine de Pizan à l'illustration de ces deux manuscrits⁵⁵. Ce propos nous mènera à formuler quelques considérations, inhérentes au répertoire figuratif et littéraire dans lequel ont puisé les artistes au service de notre auteur.

*La tradition iconographique*⁵⁶

Le désaccord relatif à la représentation de la descente d'Orphée aux enfers ne constitue pas un cas isolé dans l'*Epistre*

Hindman, *The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: a Reassessment*, cit.; J.C. Laidlaw, *Christine de Pizan – A Publisher's Progress*, «The Modern Language Review» 82, 1987, p. 35-67; G. Mombello, C.R.: G. Ouy et C.M. Reno, *Les hésitations de Christine: Étude des variantes de graphies dans trois manuscrits autographes de Christine de Pizan*, p. 265-286, «Studi francesi» 101, 1990, p. 289.

⁵⁴ Cf. H. Martin, *op. cit.*, p. 75, n. 1 et p. 101; J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, cit., p. 75; P.M. de Winter, *Christine de Pizan, ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon*, cit., p. 338; C. Sterling, *op. cit.*, vol. 1, p. 288; S.L. Hindman, *op. cit.*, p. 61-99.

⁵⁵ Nous partageons en effet la réserve exprimée par Gabriella Parussa, d'après laquelle «l'on ne sait pas grand-chose sur le rôle effectivement joué par Christine de Pizan dans la réalisation des enluminures». Cf. G. Parussa, *Instruire les chevaliers et conseiller les princes: L'Epistre Othea' de Christine de Pizan*, cit., vol. 1, p. 133.

⁵⁶ Cf. L. Réau, *Histoire de la peinture au Moyen Age. La miniature*, Melun, Librairie D'Argences 1946; H. Martin, *Les Peintres de Manuscrits et la miniature en France*, Paris, Henri Laurens 1909; Id., *Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest 1928; A. Lecoy de la Marche, *La miniature en France du XIII^e au XVI^e siècle*, «Gazette des Beaux-Arts» 30, 1884, p. 64-75, 228-249 et 363-376; F. Lyna, *La miniature européenne vers 1400*, «Scriptorium» 17, 1963, p. 307-310; P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, Paris, Picard 1910, p. 1-16; F. Avril, *La technique de l'enluminure d'après les textes médiévaux. Essai de bibliographie*, Paris, Bibliothèque nationale 1967; F. Garnier, *L'âne à la lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or 1988.

Othea. En effet, la séquence LXXII, que Christine de Pizan consacre à Atalante, se limite à mettre en garde sur toute tentative de rivaliser avec l'héroïne dans la course, tandis que les enluminures des manuscrits de Paris et de Londres⁵⁷ montrent Hippomène en train de la concurrencer, jetant sur le sol une pomme d'or. Le détail de la pomme d'or constitue un indice intéressant pour notre recherche, car il laisse supposer l'utilisation d'une autre source par le miniaturiste, qui ne se serait pas inspiré de l'*Epistre Othea* mais de l'*Ovide moralisé*⁵⁸, dont l'auteur même s'est servi pour raconter l'histoire d'Atalante. Dans ce cas précis, l'image serait plus proche de la source que la version relatée par Christine⁵⁹.

D'après les séquences LXX et LXXII, nous pouvons déduire qu'en dépit de l'importance que l'auteur accordait aux peintures de B.N.F. fr. 606 et Harley 4431, les éléments de leur appareil iconographique n'ont pas tous été coordonnés.

Sachant que les artistes qui ont travaillé au service de Christine de Pizan ne se sont pas toujours tenus aux récits de l'*Epistre Othea*, il nous reste à voir les sources qui les auraient inspirés. Notre attention se portera sur l'enlumineur du manuscrit de Paris, car celui du manuscrit de Londres a emprunté ses illustrations de son prédécesseur, tout en en rehaussant l'éclat.

Les indications des chefs d'atelier

De nombreux manuscrits du Moyen Age gardent trace des opérations successives de leur réalisation. Nous savons ainsi que les chefs d'atelier adressaient des indications aux peintres⁶⁰. Celles-ci pouvaient être écrites ou figurées, sous forme de rensei-

⁵⁷ Nous nous limitons cette fois-ci aux seuls manuscrits confectionnés du vivant de l'auteur, contenant une miniature sur Atalante.

⁵⁸ Cf. *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, cit., vol. 4, X, 2094-2412 et 3956-4127.

⁵⁹ Cf. G. Parussa, *Édition critique de l'Epistre Othea de Christine de Pizan*, cit., p. 263.

⁶⁰ Parfois, les copistes ou les auteurs eux-mêmes accomplissaient cette tâche. Cf. S.L. Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othea'. Painting and Politics at the Court of Charles VI*, cit., p. 64.

gnements ou d'esquisses au crayon, laissées en marge de la feuille ou sur la place blanche réservée à la miniature. Généralement, il s'agissait d'instructions sommaires, qui n'astreignaient donc pas les exécutants à une tâche servile. En revanche, nous possédons maints témoignages d'infidélité de leur part, envers le programme iconographique des chefs d'atelier⁶¹.

Or, nous pouvons envisager la possibilité d'un écart, voire d'un contresens dans la représentation d'Orphée aux enfers, qui se justifierait par l'approximation des directives du Maître de l'*Epistre Othea* à ses adjoints. A cet égard, il a notamment été suggéré que Christine de Pizan rédigeait elle-même des instructions pour ses artistes⁶², mais nous n'en gardons aucune trace pour la séquence LXX.

Les modèles préexistants

Parmi les pratiques répandues dans les ateliers d'enluminure, nous devons rappeler le recours aux patrons⁶³, ainsi qu'à d'autres manuscrits servant de modèles.

Quant aux patrons, dont plusieurs exemplaires sont parvenus jusqu'à nous, aussi bien sous forme de carnets que de feuilles volantes⁶⁴, le Maître de l'*Epistre Othea* aurait pu y trouver une

⁶¹ Malgré le manque de témoignages, nous pouvons présumer que les instructions verbales jouaient également un rôle important. Cf. S. Berger et P. Durrieu, *Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du moyen âge*, dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, Klincksieck 1893, vol. 6, 3, p. 1-30; p. 2-3; H. Martin, *Les esquisses des miniatures*, «Revue archéologique» 2, 1904, p. 17-45; Id., *Les miniaturistes français*, Paris, Librairie Henri Leclerc 1906; S.L. Hindman, *The Roles of Author and Artist in the Procedure of Illustrating Late Medieval Texts*, dans *Text and Image*, «Acta» 10, 1983, p. 27-62.

⁶² Cf. C. Sterling, *op. cit.*, vol. 1, p. 21.

⁶³ Cf. J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven-London, Yale University Press 1992, p. 125.

⁶⁴ Cf. D.J.A. Ross, *A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 25, 1962, p. 119-128; R.E. Fry, *On a Fourteenth Century Sketchbook*, «The Burlington Magazine» 10, 1906, p. 31-38; A. Châtelet, *Un artiste à la cour de Charles VI. A propos d'un carnet d'esquisses du XIV^e siècle conservé à la Pierpont Morgan Library*, «L'Œil» 206, 1972, p. 16-21 et 62.

représentation standard d'Orphée et Eurydice, pas nécessairement liée à la descente du héros aux enfers. Le peintre aurait même pu s'inspirer de la représentation d'un autre couple, susceptible de s'adapter à la séquence LXX.

Il est donc vraisemblable qu'une représentation d'Orphée et Eurydice à l'extérieur des enfers se soit répandue de manière notable, car – comme l'affirme Robert Walter Scheller –

it was the drawing-book which transmitted iconographic and formal elements from place to place, from atelier to atelier and from generation to generation⁶⁵.

Comme nous l'avons annoncé, une autre pratique répandue dans les ateliers mérite d'être prise en considération, notamment le recours à d'autres manuscrits servant de modèles.

Parmi les sources de Christine de Pizan, figurent des textes aussi bien en latin qu'en français⁶⁶. En attendant de dépouiller les manuscrits de Virgile, Ovide, Fulgence, Boèce et Boccace illustrant l'épisode d'Orphée aux enfers, ainsi que ceux de leurs vulgarisateurs en français qui auraient pu circuler dans l'officine parisienne⁶⁷, nous allons considérer quelques manuscrits en français.

Nous avons vérifié, en particulier, les supports iconographiques sur la catabase du héros dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé* d'une part⁶⁸, du *Confort d'ami* et du *Dit de la harpe* de

⁶⁵ R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, De Erven F. Bohn 1963, p. 3.

⁶⁶ Cf. G. Parussa, *Edition critique de l'Épître Othéa' de Christine de Pizan*, cit., p. 28-30.

⁶⁷ Les œuvres classiques qui ont assuré la transmission du mythe d'Orphée au Moyen Age sont, précisément, les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Géorgiques* de Virgile et la *Consolation de Philosophie* de Boèce, auxquelles nous pouvons ajouter – comme nous l'avons déjà signalé (cf. n. 18) – les *Mythologiae* de Fulgence et le *De genealogia deorum* de Boccace, que Christine de Pizan cite parmi ses sources. Quant à notre dépouillement iconographique, nous envisageons de l'achever dans le cadre d'une étude ultérieure.

⁶⁸ Sur la reprise des enluminures de l'*Ovide moralisé* par Christine de Pizan, cf. S.L. Hindman, *Christine de Pizan's 'Épître Othéa'.* *Painting and Politics at the Court of Charles VI*, cit., p. 82 et 93.

Guillaume de Machaut d'autre part⁶⁹, que Christine de Pizan connaissait bien⁷⁰. Dans ce répertoire d'images, deux d'entre elles nous paraissent utiles pour notre recherche. En effet, au folio 112 v° du *Confort d'ami* de Paris, B.N.F. fr. 22545 [Planche VI], qui date du XIV^e siècle, nous voyons Orphée et Eurydice se tenant par la main, à l'extérieur des enfers représentés sous la forme d'un édifice. Aucun diable ne figure sur cette enluminure: Eurydice est vraisemblablement délivrée de la prise de l'autre monde. De surcroît, au folio 196 r° de l'*Ovide moralisé* de Paris, B.N.F. fr. 871, qui date de 1400 environ⁷¹, Orphée et Eurydice sont figurés sur la gauche, dans un pré fleuri, en train de s'éloigner des enfers [Planche VII].

Nous pouvons donc supposer que le peintre du manuscrit B.N.F. fr. 606, ainsi que ceux du *Confort d'ami* et de l'*Ovide moralisé* que nous venons de présenter, s'est inspiré d'une miniature que nous n'avons pas encore identifiée ou qui a été

⁶⁹ Quant aux deux versions de Guillaume de Machaut, elles sont relatées aux vers 2277-2352 et 2517-2644 du *Confort d'ami*, que nous avons déjà cité, et aux vers 31-76 du *Dit de la harpe* (*The «Dit de la Harpe» of Guillaume de Machaut*, éd. K. Young, dans *Essays in Honor of Albert Feuillerat*, éd. H.M. Peyre, New Haven, Yale University Press 1943, p. 1-20). A notre regret, le microfilm de l'I.R.H.T. concernant un manuscrit de Guillaume de Machaut – qui est conservé à New York, auprès de la Collection Wildenstein – ne nous permet pas de bien discerner la miniature du folio 185 v°, sur le récit d'Orphée et Eurydice relaté dans le *Confort d'ami*. Pour l'instant, nous sommes donc dans l'impossibilité de compléter notre vérification. Cf. F. Avril, *Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut*, dans *Guillaume de Machaut, poète et compositeur* (Colloque table ronde, Reims, Université de Reims, 19-22 avril 1978), Reims, Klincksieck 1982, p. 117-133; Guillaume de Machaut, *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du Roi Pierre I^{er} de Lusignan par Guillaume de Machaut*, éd. M.L. De Mas Latrie, Genève, Jules-Guillaume Fick 1877, p. XXVIII-XXIX.

⁷⁰ Cf. S. Solente, *op. cit.*, p. 40; J.C. Schilperoort, *Guillaume de Machaut Christine de Pisan (Étude comparative)*, S'Gravenhage, Dr. H.P. de Swart 1936, p. 19 et 63-65.

⁷¹ L'appareil iconographique de ce manuscrit est constitué de dessins à la plume légèrement colorés. Cf. E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion 1976, p. 111, n. 82, qui signale l'innovation introduite par les dessins du manuscrit B.N.F. fr. 871, dans la tradition figurée de l'*Ovide moralisé*. Cf. aussi M.-R. Jung, «*Ovide, texte, traducteur*» et gloses dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*», dans *The Medieval «Opus». Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition. (Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities, October 5-7 1995, The University of Wisconsin-Madison)*, éd. D. Kelly, Madison, The University of

perdue, où l'on voyait les jeunes époux à l'extérieur des enfers. Mais nous pouvons aussi émettre une dernière hypothèse, à savoir qu'il ait été influencé par une autre version du récit d'Orphée dans l'au-delà.

La tradition littéraire

Bien que la majorité des textes du Moyen Âge nous relatent la version canonique de l'expérience d'Orphée aux enfers⁷², se terminant par un échec, nous savons qu'un autre récit circulait parmi le public, proposant une version où le héros menait à bien son entreprise souterraine⁷³.

Wisconsin-Madison 1995, p. 75-98: p. 97; Id., *Les éditions manuscrites de l'«Ovide moralisé»*, «Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes-Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte» 20, 1996, p. 251-274: p. 269-270. Nous tenons à signaler que notre miniature du folio 196 r° a été décrite de manière erronée par Alexis-Paulin Paris. En effet, dans *Les manuscrits françois de la bibliothèque du roi, leur histoire et celle des textes allemands, anglais, hollandais, italiens, espagnols de la même collection*, Paris, Techener 1848, vol. 7, p. 46, il écrit: «Orphée est sur le bord de l'abîme dans lequel grouillent les démons; plus loin et comme seconde scène, on a figuré la tombe unique d'Orphée et Eurydice, et plus loin une dame qui emporte tristement la lyre du poète». A notre sens, il ne peut pas s'agir de «la tombe unique d'Orphée et Eurydice», car l'artiste a dessiné deux tombes et quatre gisants, qui représentent vraisemblablement les défunts aux enfers. En outre, la «dame qui emporte tristement la lyre du poète», n'emporte aucune lyre, mais suit Orphée: cette dame, d'après nous, est Eurydice.

⁷² Cf. Ov. *Met.* 10, 1-85 et 11, 1-66; Verg. *Georg.* 4, 453-527; Boeth. *Cons.* 3, 12; Fulg. *Myth.* 3, 10; Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, éd. V. Romano, Bari, Laterza 1951, V 12; D.D.R. Owen, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edimburgh, Scottish Academic Press 1970, p. 156 n. 15; H. Nimchinsky, 'Orfeo', 'Guillaume', and 'Horn', «Romance Philology» 22, 1968, pp. 1-14; p. 1.

⁷³ Les deux traditions auxquelles se rattachent les textes du Moyen Âge sur Orphée sont l'une écrite, allégorique et moralisante, visiblement chrétienne, l'autre orale, populaire, liée à la transmission des bardes et des ménestrels. Cette dernière perpétuait un récit très ancien, attesté par plusieurs œuvres des V^e-I^{er} siècles avant Jésus-Christ (cf. C.M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, «The Classical Quarterly» 46, 1952, p. 113-126; M. Owen Lee, *Orpheus and Eurydice: Myth, Legend, Folklore*, «Classica et mediaevalia» 26, 1965, p. 402-412; J. Heurgon, *Orphée et Eurydice avant Virgile*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire» 49, 1932, p. 6-60; A. Pauphilet, *Note sur Orphée et Eurydice*, «Romania» 46, 1940-1941, p. 320-321), qui a donc précédé la version devenue canonique, et qui a

Nous faisons allusion à un lai anonyme du XII^e siècle sur Orphée, qui ne nous est pas parvenu⁷⁴, mais dont nous pouvons reconstituer le canevas grâce au *Sir Orfeo*⁷⁵. Cette adaptation anonyme en moyen anglais du XIII^e-XIV^e siècle, qui est constituée de 604 vers, ainsi que quelques citations intertextuelles des XII^e et XIII^e siècles⁷⁶, témoignent du succès d'une version orale

survécu pendant tout le Moyen Age, comme en témoignent plusieurs poèmes en latin du XI^e siècle. Nous faisons allusion à des exercices rhétorico-amplificatoires sur des sujets mythologiques, tels que le *Liber quid suum virtutis* de Thierry de Saint-Trond, le *Non renuenda peto, mihi, Calliopea faveto* de Godefroid de Reims et le *Carmines leniti, tenet Orpheus antra Cocyti* d'un nommé Gautier (connu en tant qu'ami de Marbode de Rennes). D'après Peter Dronke, la résurgence de la forme archaïque du mythe d'Orphée se justifierait par la métamorphose chrétienne du héros, conçu comme une préfiguration du Christ, qui ne pouvait donc pas échouer dans son expérience hypogée. Cf. P. Dronke, *The Return of Eurydice*, «Classica et mediaevalia» 23, 1962, p. 198-215: p. 198-200. Plus généralement, sur la transmission du mythe d'Orphée au Moyen Age, cf. C. Segal, *Orpheus from Antiquity to Today. Retrospect and Prospect*, dans *Orpheus the Myth of the Poet*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press 1989, p. 155-198; F. Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XV^e siècle*, Genève, Droz 1970, p. 11-18; K.R.R. Gros Louis, *Robert Henryson's 'Orpheus and Eurydice' and the Orpheus Traditions of the Middle Ages*, «Speculum» 41, 1966, p. 643-655.

⁷⁴ D'après Reto Raduolf Bezzola, le *Lai d'Orphée* aurait été composé à la cour d'Enri II Plantagenêt et d'Aliénor d'Aquitaine. Cf. R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Champion 1963, III^e partie, vol. 1, p. 282-283.

⁷⁵ Ce texte a été conservé intégralement dans trois manuscrits – Auchinleck (Edimbourg, National Library of Scotland, Advocates' 19.2.1) de 1330 environ; Harley 3810 (Londres, British Library), du début du XV^e siècle; Ashmole 61 (Oxford, Bodleian Library), de la fin du XV^e siècle – ainsi que dans un quatrième, en moyen écossais, qui n'en contient que des fragments. Cf. *Sir Orfeo*, éd. A.J. Bliss, Oxford, Oxford University Press 1966; *Sir Orfeo*, éd. E. Giaccherini, Parma, Pratiche Editrice 1994; M.-T. Brouland, *Le Substrat celtique du lai breton anglais «Sir Orfeo»*, Paris, Didier Érudition 1990; M. Stewart, «King Orphius», «Scottish Studies» 17, 1973, p. 1-16; R.M. Longworth, «Sir Orfeo», *The Minstrel, and the Minstrel's Art*, «Studies in Philology» 79, 1982, p. 1-11; E. Hœpffner, *The Breton Lais*, dans *Arthurian Literature in the Middle Ages*, éd. R.S. Loomis, Oxford, Clarendon Press 1959, p. 112-121.

⁷⁶ Ces citations figurent dans le *Roman des Sept Sages, Floire et Blancheflor*, le *Lai de l'Espine*, le *Lancelot en prose* et le roman provençal *Flamenca*. Cf. G. Paris, *Chrétien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide*, dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Kraus Reprint 1885, vol. 29, p. 455-525: p. 500 et J. Frappier, *Orphée et Proserpine ou la lyre et la harpe*, dans *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES 1973, p. 277-294: p. 291.



PLANCHE III. Christine de Pizan, *Epistre Othea*: La Haye, Koninklijke Bibliotheek 74 G 27, f. 65 v°.



PLANCHE IV. Christine de Pizan, *Epistre Othea*: Cambridge, Newnham College Library 900. 5, f. 36 v°.



PLANCHE V. Christine de Pizan, *Epistre Othea*: Bruxelles, Bibliothèque Royale 9392, f. 73 v°. Cette enluminure est extraite de J. van de Gheyn, *Épître d'Othéa, déesse de la Prudence*, à Hector, chef des Troyens. Reproduction des 100 miniatures du manuscrit 9392 de Jean Miélot, Bruxelles-Paris, Vromant & C.-Fontemoing & C., 1913, planche 70. (Copyright Bibliothèque Royale)

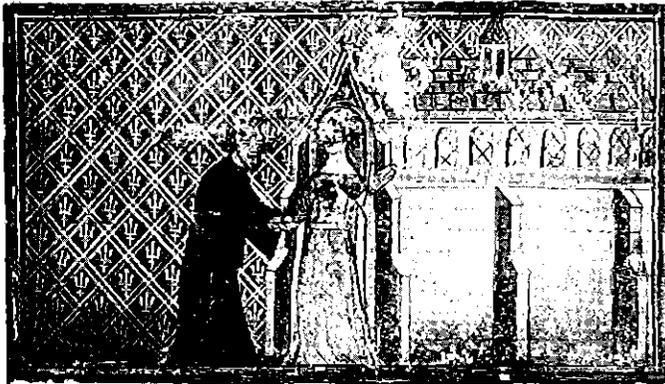


PLANCHE VI. Guillaume de Machaut, *Confort d'ami*: Paris, B.N. fr. 22545, f. 112 v°. (cliché Bibliothèque nationale de France)



PLANCHE VII. *Ovide moralisé*: Paris B.N. fr. 871, f. 196 r°.
(cliché Bibliothèque nationale de France)