



HAL
open science

Création du monde et poétique de l'oeuvre : l'imagerie hexamérale dans les manuscrits de l'Ovide moralisé

Sébastien Douchet

► **To cite this version:**

Sébastien Douchet. Création du monde et poétique de l'oeuvre : l'imagerie hexamérale dans les manuscrits de l'Ovide moralisé. Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes = Journal of Medieval and Humanistic Studies, 2015, L'Ovide moralisé illustré, 30, <http://crm.revues.org/13884>. hal-01441640v1

HAL Id: hal-01441640

<https://amu.hal.science/hal-01441640v1>

Submitted on 20 Jan 2017 (v1), last revised 16 Feb 2023 (v3)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Création du monde et poétique de l'œuvre : l'imagerie hexamérale dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*

Sébastien Douchet

Université d'Aix-Marseille (CIELAM-EA4235/ CUER MA)

Dans les années 1220, les coupoles du narthex de la basilique saint Marc de Venise sont ornées d'un vaste programme iconographique. Ce narthex comporte en effet, aujourd'hui encore, un vaste cycle de mosaïques inspiré d'une bible byzantine du v^e siècle, la Bible Cotton¹. Ce cycle relate les événements majeurs du livre de la *Genèse*. Il donc débute par la création et la fondation du monde en six jours, récit que l'on appelle également hexaméron. À l'époque de la décoration de ce narthex – soit peu de temps après la prise de Constantinople de 1204 – les Vénitiens ont fait main basse sur une grande partie du territoire byzantin, et choisir d'utiliser une bible grecque comme modèle pour décorer la basilique de la République de Venise constitue une façon de s'approprier symboliquement le patrimoine culturel byzantin et son prestige. On ne s'étonnera donc pas que la coupole hexamérale soit dotée d'un message politique. Ainsi, s'il est n'est pas étonnant de trouver, aux pieds du Dieu créateur, un couple de lions, rois des animaux, dans la scène de création des bêtes terrestres, il faut y voir une allusion à l'animal qui emblématise Venise, le lion de saint Marc, et à travers lui l'allégeance de Venise à Dieu². On lit aussi dans cette image la volonté de démontrer que, dès la création du monde, dès l'Origine, Venise a été élue de Dieu et destinée par Lui à régner en maître sur la Méditerranée.

Cet exemple démontre qu'au Moyen Âge les images de l'hexaméron n'ont pas simplement été utilisées pour illustrer le texte de l'Ancien Testament : elles l'ont également été pour produire un discours non théologique. Présenter un événement comme contemporain de l'*In principio* lui confère une extraordinaire puissance symbolique puisqu'il l'enracine au moment même de la fondation du monde par le Logos créateur et en fait une émanation directe de la volonté divine.

Or l'hexaméron biblique est très largement exploité par quatre manuscrits de l'*Ovide moralisé* en vers. Les manuscrits de Paris (Bibliothèque nationale de France 871 et

¹ Sur les liens entre l'illustration de l'hexaméron et cette bible, on consultera Johann Jacob Tikkanen, « Die Genesis Mosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst », *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XVII, Helsingfors, 1889, p. 205-357 ; Henri Omont, « Fragments du manuscrit de la Genèse de Robert Cotton conservés parmi les papiers de Peiresc », *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* LIII, 1895, p. 163 sq. ; Kurt Weitzmann, « Observation on the Cotton Genesis fragments », *Late classical and medieval studies in honor of Albert Mathias Friend Jr*, Princeton, 1955, p. 122 sq. ; Maria Vittoria Marini-Ciarelli, « I giorni della creazione nel Genesi Cotton », *Orientalia Christiana Periodica* L, 1984, p. 65-93 ; Kurt Weitzmann, « The Genesis mosaics of San Marco in Venice and the Cotton Genesis miniatures », *The mosaics of San Marco in Venice* II, dir. Otto Demus, Chicago, 1984, p. 105-142 ; Kurt Weitzmann, Herbert Kessler, « The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI », *The Illustrations in the manuscripts of the Septuagint*, Princeton, 1986, p. 8-29 ; John Lowden, « Concerning the Cotton Genesis and other illustrated manuscripts of Genesis », *Gesta* XXXI-1, 1992, p. 40-53.

² *I Mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, a cura di Bruno Bertoli, Milano, Electa, 1991, p. 66. L'image est consultable sur la banque de données de Banca Dati Mosaico : <http://www.mosaicocidm.it/Mosaico> (consulté le 1^{er} juin 2014).

872), de Rouen (Bibliothèque municipale O4) et de Lyon (Bibliothèque municipale 742) s'ouvrent sur des illustrations qui exploitent l'imagerie hexamérale de leur époque et dont le sens sacré aussi bien que la valeur symbolique sont mis à contribution. On pourra trouver que ce choix iconographique en position liminaire des manuscrits de l'*Ovide moralisé* est peu audacieux, voire banal, dans la mesure où le premier livre de cette œuvre commence, dans la plupart de ses versions, par une création ovidienne du monde qui est ensuite expliquée à la lumière d'un hexaméron biblique³. Toutefois, à l'instar des mosaïques vénitiennes, ces images n'ont pas pour fonction d'illustrer le récit biblique. Au seuil du livre, c'est-à-dire au moment où s'initie et se fonde le discours poétique, l'iconographie hexamérale sert à élaborer un discours sur les usages littéraires de l'*Ovide moralisé* et les modes de la création poétique.

L'image hexamérale comme indice discursif et générique décalé (manuscrit BnF français 872)

Si un manuscrit de l'*Ovide moralisé* exploite l'imagerie hexamérale de la façon la plus discrète qui soit, c'est bien le BnF français 872. On trouve en tête de ce manuscrit, occupant les treize premières lignes de la première colonne, deux scènes inscrites dans l'initiale historiée, le « S » de l'incipit : « *Se l'escripture ne me ment* ». La partie horizontale de la lettrine sépare l'espace de l'image en deux registres⁴ (fig. 1). Dans le registre supérieur, Dieu crée les luminaires. Dans le registre inférieur, Dieu crée Ève : celle-ci, à droite, sort du flanc d'Adam allongé et endormi, sous le regard des animaux placés à gauche et derrière Dieu. Ces deux épisodes synthétisent l'hexaméron et illustrent le récit de la genèse biblique que fait l'auteur de l'*Ovide moralisé* pour expliquer (« *espondre* ») le sens caché du récit ovidien de la création. Mais on ne trouve ici aucune référence visuelle à ce dernier récit : l'initiale, dont les illustrations se conforment au stéréotype hexaméral de son époque, aurait finalement très bien pu illustrer une bible, un ouvrage de théologie, d'histoire ou une encyclopédie⁵. L'imagerie hexamérale employée est stéréotypée et n'a aucune fonction typologique de nature à corrélérer le récit biblique et le récit ovidien comme s'y emploie le texte de l'*Ovide moralisé*.

Cependant, malgré son caractère apparemment anodin, notre enluminure diffère subtilement des illustrations habituelles de la création du monde. En effet, dans les textes sacrés, la typologie des images hexamérales fait apparaître une morphologie iconographique différente de ce que l'on trouve dans le manuscrit français 872. Par

³ Sur cette question, nous renvoyons à notre étude : Sébastien Douchet, « La Genèse entre création et *mutacion*. Remarques sur l'*Ovide moralisé* et la pensée de saint Bonaventure », *Nouvelles Études sur l'Ovide moralisé*, dir. Marylène Possamaï-Pérez, Paris, Champion, 2009, p. 49-68 et à Bernard Ribémont, « La "cosmogonie" de l'*Ovide moralisé* ou l'art du commentaire », *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, dir. Laurence Harf-Lancer, Laurence Mathey-Maille, Michelle Szkilnik, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 163-180.

⁴ *Ovide moralisé*, BnF français 872, 3^e ¼ du XIV^e siècle, f. 1.

⁵ Voir la fig. 4 : la bible historique du BnF français 155, f. 2, 2v et 3v (XIV^e siècle, mandragore.bnf.fr) offre des exemples frappants de proximité visuelle avec les deux scènes du manuscrit BnF français 872. Il ne s'agit toutefois là que d'un cas parmi de nombreux autres où l'on voit le Logos créateur mains levées vers le haut et formant une nuée adjacente au cadre supérieur de l'image (3^e médaillon supérieur). Cette nuée figure la lumière ou bien le firmament. L'image qui se trouve dans le médaillon juste en dessous représente la création d'Ève selon un modèle très courant : Dieu à gauche, Ève en prière émergeant du flanc d'Adam endormi et allongé sur le sol. La lettrine de l'*Ovide moralisé* du manuscrit 872 propose donc des images qui la rapprochent de modèles hexaméraux topiques de bibles de la même époque.

exemple, dans de nombreuses bibles illustrées, on observe des cycles sous forme de séries de médaillons verticaux lovés dans le corps de l'initiale « I » de l'*In principio*⁶ (fig. 2 et 3), des tableaux à compartiments (fig. 4, 5 et 6)⁷, des cadres autonomes⁸ (fig. 7, 8 et 9) ou des séries d'initiales historiées ne comportant qu'un seul tableau et réparties au fil du texte⁹. Dans le cas des initiales historiées, le corps de la lettre peut servir à séparer, et non à inclure, deux scènes qui sont alors réparties à droite et à gauche du « I »¹⁰, et parfois au dessus et au dessous¹¹. Les exemples d'initiale « I » dont le corps enserre les images alors juxtaposées, comme dans notre manuscrit, sont relativement rares et imposent à l'ensemble une verticalité qui est absente de ce que l'on observe dans notre « S ». L'aspect de celui-ci impose, par sa forme torsée et la taille des registres formés par ses panses, un écart par rapport aux habitudes et à la culture visuelles du lecteur¹². Le « S » initial de notre texte présente donc une structuration différente et inattendue des scènes hexamérales telles qu'on les trouve habituellement dans les bibles, que celles-ci soient françaises ou latines. L'horizon d'attente du lecteur médiéval nous semble ici subtilement déjoué, et cette organisation de l'image crée intentionnellement un effet de discordance entre le sujet et son traitement traditionnel¹³.

Si, pour illustrer l'*Ovide moralisé*, le choix liminaire d'une scène de *creatio mundi* indique au lecteur que le texte du manuscrit qu'il a entre les mains se place, en son seuil, sous les auspices de la création divine et de la parole biblique, son organisation visuelle décalée suggère que son discours de nature chrétienne ne sera pas organisé selon les procédures narratives auxquelles le lecteur est habitué. Ni récit biblique ou historique, ni commentaire théologique ou encyclopédique, ce manuscrit de l'*Ovide moralisé* possède une singularité discursive et générique que signale cette modeste

⁶ Voir, par exemple, à la Bodleian Library le manuscrit Misc. Laud. 752 (bible latine, f. XII^e-d. XIII^e siècle, f. 5v, <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet>), à la Bibliothèque Mazarine le manuscrit 40 (bible latine, 1^{er} ¼ du XIII^e siècle, f. 1, <http://liberfloridus.cines.fr>) et le manuscrit 34 (bible latine, début XIV^e siècle, f. 5), à la Bibliothèque Sainte-Geneviève le manuscrit 1181 (bible latine, 3^e ¼ du XIII^e siècle, f. 3v, <http://liberfloridus.cines.fr>), à Bibliothèque municipale d'Orléans le manuscrit 7 (bible latine, 2^e tiers du XIII^e siècle, f. 5, <http://www.enluminures.culture.fr>), à la Bibliothèque municipale d'Angers le manuscrit 16 (bible latine, 3^e ¼ du XIII^e siècle, f. 5v, <http://www.enluminures.culture.fr>), à la Bibliothèque nationale de France le manuscrit français 152 (bible historique en français, XIV^e siècle, f. 11, mandragore.bnf.fr). Pour les notes suivantes, nous ne renvoyons plus aux sites des bibliothèques lorsqu'ils ont déjà été mentionnés.

⁷ Voir les bibles historiques de la Bibliothèque nationale de France, français 152 (XIV^e siècle, f. 11), français 155 (XIV^e siècle, f. 2), de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, manuscrit 20 (entre 1320 et 1337, f. 1) et de la Bibliothèque Mazarine, manuscrit 312 (vers 1440, f. 1).

⁸ Comme dans les bibles historiques de la Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 6 (vers 1320-1330, f. 3 à 6), de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, manuscrit 20 (entre 1320 et 1337, f. 4 à 8) ou de la Bibliothèque Mazarine, manuscrit 313 (vers 1415, f. 4 à 7v).

⁹ Comme dans la bible historique de la Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 164 (f. 2 à 5, 4^e ¼ du XIV^e siècle).

¹⁰ Comme dans la *Grande bible* illustrée par Herman Scheere et conservée à la British Library, manuscrit Royal 1 E IX, (1^{er} quart du XV^e siècle, fol. 3v, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IIID=50013>).

¹¹ Comme dans la bible Worms, British Library, Harley 2803 (vers 1150, f. 6 v. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7861&CollID=8&NStart=2803>).

¹² Comme dans un fragment de graduel italien du 1^{er} ¼ du XV^e siècle de la British Library (Additional 37472, f. 2, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=34239>).

¹³ Nous renvoyons, pour une étude approfondie et l'établissement du corpus iconographique hexaméral, à la thèse magistrale de Johannes Zahlten, *Creatio Mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

vignette. Cependant, il ne s'agit tout au plus que d'un signal qui renvoie à la spécificité textuelle de l'*Ovide moralisé* et non d'un mode d'emploi métatextuel (il faudrait dire « métavisuel ») de son fonctionnement typologique. Les procédures herméneutiques de l'*Ovide moralisé*, qui se fonde sur un commentaire analogique, ne sont en effet pas relayées par cette image, contrairement à ce que nous trouvons dans les autres manuscrits de l'*Ovide moralisé*.

Détournement des cycles hexaméraux (manuscrit BM Rouen O4)

Le manuscrit O4 de Rouen, le plus ancien et le plus célèbre des manuscrits illustrés de l'*Ovide moralisé*, ne propose pas d'ouverture iconographique hexamérale. L'image frontispice, bien connue, représente des créatures hybrides, se métamorphosant ou métamorphosées, dont le lecteur va découvrir les péripéties¹⁴ (fig. 10). Ce sont les fables ovidiennes qui sont introduites, et dans ce frontispice il n'y a visiblement pas d'allusion aux commentaires chrétiens présents dans l'œuvre. Toutefois, je voudrais montrer que, contre toute attente, il y a bien une allusion visible à l'hexaméron. Car si dans un premier temps, comme l'aurait dit Daniel Arasse, on n'y voit rien, rien qui soit en rapport avec une création du monde, en réalité la topique iconographique hexamérale se trouve bien là, en creux.

Commençons par noter que le thème et l'imagerie de la *creatio mundi* ne sont pas absents de ce manuscrit. Les pages qui suivent le frontispice proposent une Création sous la forme d'un petit cycle de 6 images : création du monde par un Dieu architecte compas en main au f. 16v (fig. 11) ; création des quatre éléments aux f. 17 (fig. 12) et f. 17v ; création de la végétation au f. 17v (fig. 13) ; création des luminaires, des animaux des airs et des animaux terrestres au f. 18 (fig. 14) ; création d'Adam au f. 18 (fig. 15). Toutefois on sera surpris de constater que ce petit cycle hexaméral s'insère dans la partie du livre I de l'*Ovide moralisé* qui fait le récit de la création ovidienne du monde et non dans le texte où l'auteur expose la vérité chrétienne de la fable par le récit de la genèse biblique en six jours.

Ce décalage entre image et propos est inattendu et s'accompagne d'un autre décalage puisque dans ce cycle sont insérées deux images qui n'ont rien à voir avec l'hexaméron : une image qui figure Ovide écrivant (f. 16v, fig. 11) et une autre où l'on voit Ovide expliquer à une assistance la structure du monde à partir de la métaphore de l'œuf (dont le nom latin, *oves*, est associé à son nom, *Ovide*, f. 17, fig. 16)¹⁵. La première de ces deux images se trouve immédiatement après le frontispice des métamorphoses, à son verso, et établit un parallèle très net entre le Dieu créateur et Ovide au travail. Divisée en deux registres de même taille, l'image est construite en chiasme et met en miroir Dieu et Ovide, assis face à face dans la même position et penchés sur leur travail respectif de création, compas à la main mesurant le monde pour l'un, calame et grattoir à la main noircissant un manuscrit pour l'autre. La présence, dans une même image, de Dieu et d'un personnage écrivant est attestée dans l'iconographie médiévale. Cependant il s'agit d'un type d'images où Dieu, depuis la sphère céleste, inspire un prophète ou un saint¹⁶. Or l'*Ovide moralisé* n'est pas un

¹⁴ *Ovide moralisé*, Bibliothèque municipale de Rouen, manuscrit O4, vers 1315, f. 16.

¹⁵ Sur l'œuf d'Ovide, voir Chantal Connochie-Bourgne, « *Comment li element sont assis*. L'image de l'œuf cosmique dans quelques encyclopédies en langue vulgaire du XIII^e siècle », *Les quatre Éléments dans la culture médiévale*, Amiens, Université de Picardie, 1983, p. 37-48.

¹⁶ Passons sur les très nombreuses représentations de saint Jean à qui Dieu inspire l'*Apocalypse*, ou de saint Jérôme traduisant la Bible, pour ne donner comme exemple que celui de David à qui Dieu inspire les *Psaumes* dans le Bréviaire à l'usage de Saint-Lô conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève,

texte inspiré et je ne connais pas d'autres exemples de parallèle si net entre le Dieu créateur et un auteur écrivant. Marc-René Jung analyse cette image comme une illustration de la théorie de la création divine et de la création humaine¹⁷. À gauche, Dieu façonne l'univers « sans aide de nulle rien / sans point de prejaçant mairien » comme nous le lisons dans les deux vers du manuscrit de Rouen qui se trouvent immédiatement au dessus de l'image (f. 16v, fig. 11). À droite, dans un codex à la page encore blanche, Ovide copie un livre ouvert devant lui dont les deux pages sont couvertes de texte : Dieu crée à partir de rien tandis que l'homme ne crée qu'à partir de ce qui existe déjà.

Il est possible de pousser un peu plus loin l'analyse de Marc-René Jung : cette vignette ne fait pas qu'illustrer la théorie d'une création humaine en tant que création par la copie et la reprise. Elle la met également en pratique dans la mesure où elle est elle-même une reprise de deux types iconographiques très courants qui existent séparément dans les manuscrits et qu'elle conjoint ici de façon créatrice : le créateur au compas et le scribe à son pupitre¹⁸ (fig. 6 pour le Logos au compas et fig. 17 pour le scribe). Si l'on peut dire de cette vignette qu'elle est créative et innovante, c'est parce qu'elle recycle un matériau iconographique préexistant, un *prejaçant mairien*, et qu'elle l'insère dans un contexte livresque inhabituel en vue de lui donner une fonction nouvelle, à savoir tenir un discours de type métapoétique. Cette image n'illustre ni la création du monde, ni l'écriture des *Métamorphoses* mais bien un principe de création littéraire en général. Et ce principe est parfaitement en accord avec la dialectique qui régit la méthode herméneutique de l'*Ovide moralisé* : créer un texte nouveau en associant deux matériaux textuels préexistants, les fables d'Ovide et la littérature chrétienne, selon un rapport dialectique fondé sur l'allégorie et l'analogie.

Les deux images suivantes fonctionnent selon le même principe : au recto du folio 17, on trouve dans la colonne de gauche une image qui, dans un hexaméron, représenterait l'organisation du chaos en quatre strates élémentaires (fig. 18)¹⁹. On y voit Dieu devant une sphère figurée par quatre anneaux concentriques : la terre au centre (disque marron-gris avec des traits figurant des monticules), puis, en allant vers la périphérie, l'eau (anneaux bleu avec des traits ondulés blancs), l'air (cercle blanc) et le feu (cercle rouge). Dans la colonne de droite l'enlumineur a représenté le passage

manuscrit 1265, d. XVI^e siècle, f. 202v), ou bien celui de saint Catherine de Sienne dictant à un laïc son *Liber divinae doctrinae* que lui inspire Dieu que l'on voit au ciel au dessus d'eux (*Liber divinae doctrinae*, Oxford, Bodleian Library, manuscrit Canon. Misc. 182, 1475, f. 6).

¹⁷ Marc-René Jung, « L'*Ovide moralisé* : de l'expérience de mes lectures à quelques propositions actuelles », p. 107-122, *Ovide métamorphosé...*, *op. cit.*

¹⁸ Parmi une foule d'autres exemples, le plus célèbre Logos au compas est celui de la bible moralisée de la Bodleian Library, Bodl. 270b (mi-XIII^e siècle, f. 1). Nous renvoyons aussi, conservé dans la même bibliothèque, au manuscrit Douce 211 (1^{er} ¼ du XIV^e siècle, f. 3) ou à bible historique de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, manuscrit 20 (entre 1320 et 1337, f. 1). Pour un exemple de prophète à son pupitre, voir Isaïe écrivant ses prophéties à son pupitre dans la bible historique de la Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 8 (entre 1320 et 1330, f. 272v). On relèvera cependant que l'association du Dieu créateur et de l'écrivain dans la même image se rencontre dans d'autres manuscrits, comme par exemple dans le frontispice de la rédaction en prose de l'*Image du monde* de Gossuin du BnF français 574 (vers 1320-1325, f. 1).

¹⁹ Voir par exemple le manuscrit BnF nouvelles acquisitions françaises 15939 (Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, vers 1370-1380, f. 10v par le Maître du Livre du sacre de Charles V), celui de la Bibliothèque municipale de Troyes, manuscrit 59 (bible historique, 1^{er} ¼ du XIV^e siècle, f. 3, <http://www.enluminures.culture.fr>) ou celui de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, manuscrit 20 (bible historique, vers 1320-1337, f. 1 et 4 v).

de l'*Ovide moralisé* dans lequel le personnage d'Ovide compare les quatre strates du cosmos (terre, mer, air et ciel) à un œuf :

Pour manifester clerement
 Et pour donner entendement
 Comment vait li ordenemens
 Et l'aissise des elemens,
 A ce veoir nous avisa
Ovides qui l'oeuf devisa.
Si vault similitude faire
 Tel qui le nous moustre et desclairer
 Apertement, si come je cuit :
 C'est par l'oeuf en quoque cuit.
 En l'oeuf, ce me samble, a .iii. choses
 Qui sont dedens la quoque encloses :
 Le moieuf, l'aubun, la pelete
 Qi plus est pres de la quoquete.
 Li *moieus* nous note la *terre*,
 Qu'ainsi com li *aubuns* l'enserre
 Par cui nous devons la *mer* prendre.
 Tout ensemment doit l'en entendre
 Que la terre est avironnee
 De mer. Aprez est ordenee
 La *pelete* tenvre et deugie
 Qui sor ces .ii. est assegie.
 Tout ensemment vault Dieux former
 L'*air* moiste sor terre et sor mer.
 Aprez vient par ordement
 La *quoque* qui l'estendement
 Dou *ciel* nous represente et note.

Ovide moralisé, Bibliothèque municipale de Rouen, manuscrit O4,
 f. 17 col. 2 -17v col. 1, (nous soulignons).

La première image est insérée juste avant l'extrait ci-dessous afin d'illustrer le passage qui décrit la séparation des éléments selon le récit ovidien. La seconde est insérée à la fin de cet extrait :

Ceste discordable jointure
 Desjoint Dieux naturans nature
 Qui tout ordene a son voloir.
De la terre dessevera l'air,
Et mer de terre et l'air de feu.
Si mist chascun en certain leu
 Et lia par pais accordable.
 Or est lor ordenance estable.
 Le celestaux feus sailli
 Ou plus haut siege, et enpres li
 Li airs, qui de leu le resamble
 Et de legiereté ensamble,
 Plus que la terre et mer ne font.
 La terre est assise en parfont
 Qui plus est espesse et pesenz
 Pour les choses qui sont enz.

La mer l'açaint a la reonde
 Qui les bras estent par le monde.

Ovide moralisé, Bibliothèque municipale de Rouen, manuscrit O4,
 f. 17 col. 2, (nous soulignons).

D'un point de vue strictement visuel, la première image illustre la création des éléments de la cosmogonie ovidienne mais sert également de support à la comparaison, à la « *similitude* », entre l'œuf et le cosmos élémentaire. Autrement dit, l'image de gauche est le pivot d'un réseau sémantique qui se déploie aussi bien en direction du texte qu'en direction de l'image d'Ovide tenant l'œuf, ce qui lui confère une force polysémique qui brouille sa signification hexamérale première. Ainsi l'enlumineur détourne l'image biblique de création du monde en jouant sur ses potentialités et sa plasticité sémantiques. Ce détournement se double d'une rupture de la continuité narrative du cycle hexaméral que créent les images d'Ovide qui s'y intercalent. Si bien que l'enlumineur surimpose à la fonction narrative des images de la création du monde une fonction discursive (elles commentent le texte et l'image) et métapoétique (elles expliquent le fonctionnement littéraire de l'*Ovide moralisé*).

En guise d'hypothèse et de conclusion sur le manuscrit rouennais, on peut suggérer que ce recyclage d'un stéréotype iconographique se lit dès la première page à travers l'exploitation qui est faite d'un cadre à huit médaillons. En effet, ce type de structure visuelle est commune et sert fréquemment de frontispice aux bibles pour illustrer l'hexaméron (comparer les fig. 4 et 5 à la fig. 10)²⁰. Tout se passe donc comme si l'enlumineur avait évidé le cadre d'un frontispice hexaméral pour l'orner de sujets ovidiens, détournant ainsi un code iconographique biblique. Si tel est le cas, alors on peut avancer que l'ouverture de ce manuscrit fonctionne comme un pastiche sérieux dans lequel le style iconographique biblique de l'hexaméron est imité en vue d'illustrer le procédé de paraphrase des fables par le commentateur chrétien qui se fonde sur le concept de *similitude*.

Finalement, même si le manuscrit de Rouen possède une iconographie bien plus élaborée que celle du manuscrit 872, un principe commun gouverne l'usage qu'il font de l'imagerie hexamérale : dans les deux cas la reprise des codes visuels de l'iconographie biblique hexamérale instaure un horizon d'attente qui est rompu par des effets de discordance qui resémantisent les images dans la perspective typologique de l'*Ovide moralisé*.

L'hexaméron au sens littéral (manuscrit BM Lyon 742)

Si l'on tient pour acquise l'idée selon laquelle l'imagerie hexamérale dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé* n'est pas investie d'une fonction d'illustration de la création du monde par le Dieu chrétien, mais sert de support à un discours sur les modes de création du sens dans le texte qui les contient, alors il est possible de réévaluer la célèbre image frontispice du manuscrit 742 de Lyon²¹ (fig. 19 et 20). Celle-ci a été étudiée et commentée à de multiples reprises, et fort bien, notamment par Reinhard Steiner et Julia Drobinski²². Mais il me semble que deux points importants n'ont pas été vus à propos des figures de Prométhée et du dieu créateur.

²⁰ Bible historique, BnF français 155, XIV^e siècle, f. 2.

²¹ *Fables d'Ovide*, Bibliothèque municipale de Lyon, manuscrit 742, vers 1385, f. 4.

²² Reinhard Steiner, *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert*, [München], K. Boer, 1991, 384 p. et Julia Drobinski, « La narration

Il n'est pas surprenant de trouver un Prométhée dans l'image frontispice puisque celui-ci est le premier personnage mythologique qui se rencontre dans l'*Ovide moralisé*. Pourtant, représenter Prométhée n'allait pas de soi car, sauf erreur de ma part, il s'agit de la première représentation de Prométhée dans l'iconographie médiévale²³. L'intérêt de cette observation, c'est que l'enlumineur, qui ne s'appuie par sur des représentations tardo-antiques pour inventer sa figure, a dû inventer de toutes pièces son Prométhée en images²⁴. Pour cela il puise dans une double tradition iconographique et littéraire.

Sur le versant littéraire, il exploite les données de l'*Ovide moralisé* lui-même, dont dérivent d'une part le flambeau que Prométhée tient dans sa main droite et d'autre part la statue allongée sur le sol qu'il tient de son autre main (fig. 21). Selon la traduction d'Ovide, Prométhée forme l'homme à l'image des dieux, créant une statue à partir de terre et d'eau, et selon la glose citée par l'auteur de l'*Ovide moralisé*, Prométhée a volé au char du soleil un flambeau ardent grâce auquel il donne « esperit de vie » à sa statue²⁵ :

Li fils Japeti, sans doubtaunce,
 Promotheus, qui moult savoit,
 De terre et d'eve faicte avoit
 Une ymage a la semblance
 Des dieux qui tout ont la puissance
 De toutes choses ordenner.
 La flabe dit que pour donner
 A l'ymage esperit de vie
 Ot du char du soleil ravie
 Une luisant faille enflammée
 Dont il ot l'ymage enimee.
 Et tout aient les autres bestes
 Vers terre enclinees les testes.
 Haut visaige a homme donna :
 Tel le fist et l'ordena
 Que le ciel voie a son vouloir,
 S'aille a deux piez dreciez vers l'air.

Ovide moralisé, Bibliothèque municipale de Lyon, manuscrit 742,
 f. 5v, col 2 (nous soulignons).

iconographique dans l'*Ovide moralisé* de Lyon (BM ms. 742) », *Ovide métamorphosé...*, *op. cit.*, p. 223-238.

²³ Il faut donc rectifier le propos de Lucia Marino lorsqu'elle déclare : « Prior to Boccaccio's *Genealogie*, the myth of Prometheus did not appear in elaborated form in any medieval Latin or vernacular work. The Middle Ages could not accomodate the classical myth of Prometheus because that myth is essentially opposed to the spirit of Christianity. [...] Whenever Prometheus is mentioned in the Middle Ages, almost invariably he is belittled and reduced to an inventor of statuary. Before Boccaccio, Fulgentius alone accords Prometheus any significant space, but he neutralizes him into an allegory for the Divine Providence who imparted the spark of life to man. It is still some thousand years before Michelangelo will paint his awesome Creation of Man ; and between Fulgentius and Boccaccio, the myth of Prometheus virtually slips out of sight », dans « Prometheus, or the mythographer's self image in Boccaccio's *Genealogie* », *Studi sul Boccaccio* 12, 1980, p. 263-73, p. 266-7.

²⁴ La singularité de cette première image médiévale de Prométhée a été relevée par Reinhard Steiner : « Die ersten nachantiken Darstellungen des Prometheus in der bildenden Kunst zeichnen sich durch einen gänzlich unantiken Charakter aus. Es handelt sich dabei um die Illustrationen zweier illuminierten *Ovide moralisé*-Handschriften des 14. Jahrhundert », dans *Prometheus...*, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ Sur le vol du feu par Prométhée, cf. Reinhard Steiner, *ibid.*, p. 33 sq.

Cependant deux éléments remarquables sont inventés et ajoutés par l'enlumineur : le turban et les trois astres au dessus de Prométhée.

Le choix d'un turban, attribut traditionnel du païen²⁶, pose clairement Prométhée en personnage de la fable païenne, l'intention étant de fixer le personnage dans une époque d'avant l'avènement du Christ. Quant aux trois astres, ils posent un problème d'identification. Françoise Clier-Colombani propose de voir dans le choix du chiffre trois l'illustration de la nature trinitaire du Dieu de gloire préexistant à sa création. Cette remarque permet d'insérer la fable païenne de Prométhée dans le projet divin de la création, mais sans que l'on comprenne très bien quels rapports entretiennent l'allusion trinitaire au Dieu chrétien et la figure de Prométhée. Par ailleurs, je ne connais pas, iconographiquement, de représentation de la Trinité sous forme de trois astres et accorder à ces derniers une signification chrétienne me semble douteux²⁷.

Pour réduire la difficulté, on peut formuler au sujet de ces trois astres deux hypothèses complémentaires. Tout d'abord, dans l'iconographie de l'époque, un cercle jaune, orange ou doré pourvu de courbes émanant de son centre est en général un code pour signifier le soleil²⁸ (fig. 1, 3, 4, 5, 6 et 14). Ce choix de la part du manuscrit de Lyon me paraît pouvoir faire référence d'une part à l'*Ovide moralisé* lui-même qui mentionne le « char du soleil » auquel Prométhée a volé le flambeau qui insuffle la vie à la statue de Prométhée, et d'autre part à l'épisode du vol du feu dans le ciel divin tel qu'on le trouve chez les mythographes :

*Et dum videret caelestia animata et vigore vegetata phoebicis rotis applicans
faculam, ignem consequitur, quem hominis applicans pectori, animatum reddidit.*

Deuxième mythographe, *Scriptores rerum Mythicarum latini tres*, éd. G.-H. Bode, Schulze, 1834, § 63, (nous soulignons).

Dans l'expression *rota phoebica*, le mot *rota* semble avoir été compris non dans le sens de « roue » ou de « char » mais dans celui de « cercle », de « disque » du soleil, sens admis en latin. Ce qui explique la forme circulaire qu'ont ces astres dans l'image du manuscrit lyonnais. Mais pourquoi *trois* soleils et non un seul ? Il pourrait s'agir d'une traduction visuelle du pluriel *rotis* que l'on trouve chez le 2^e mythographe. Cette triplication visuelle crée une emphase dont l'effet est de souligner le rôle central que joue le soleil dans la fable de Prométhée. Plus qu'un simple élément de décor, il devient ici une pièce signifiante du dispositif iconographique. Par cette référence appuyée au vol du feu solaire, l'enlumineur aurait eu le souci d'étoffer le contenu mythologique de l'histoire de Prométhée et d'inscrire ainsi le personnage dans une tradition littéraire plus vaste, celle des mythographes.

Par ailleurs, l'hypothèse de Julia Drobinski selon laquelle ces astres sont ceux créés par Dieu au 4^e jour (soleil, étoile et lune) me paraît à la fois erronée et pertinente²⁹.

²⁶ Voir Anne van Buren, *Illuminating Fashion. Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New York, The Morgan Library and Museum, 2011, 432 p.

²⁷ On trouve toutefois, mais à la Renaissance, des représentations gravées de la création du monde où sont présentes, parmi les luminaires, trois étoiles placées au-dessus du Logos, ce qui peut leur assigner un sens trinitaire. Voir les éditions des *Métamorphoses* d'Ovide par Giorgio Rusconi (Venise, 1509) et Étienne Gueynard (Lyon, 1510) et Frédéric Saby, « L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance, *Bibliothèque de l'École des Chartes* 158, 2000, p. 11-26.

²⁸ Voir par exemple le manuscrit 40 de la Bibliothèque Mazarine (bible latine, entre 1220 et 1234, f. 1.) et le manuscrit 20 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (bible historique, entre 1320 et 1337, f. 1).

²⁹ Julia Drobinski, « La narration iconographique... », art. cit.

Erronée parce que dans l'iconographie de la création des luminaires il est rare que soleil, lune et étoiles ne soient pas distingués formellement ou stylistiquement³⁰. Mais cette remarque de Julia Drobinski est pertinente car elle souligne le fait que l'illustrateur, pour représenter ce Prométhée conforme aux connaissances mythographiques de son temps, exploite les codes iconographiques de l'hexaméron et a représenté les soleils selon une technique que nous retrouvons dans de nombreuses images de la création de lumaire. En plus de ces trois astres qui rappellent visuellement ceux créés par Dieu lors du 4^e jour, l'enlumineur a placé Prométhée dans un environnement où se retrouvent la végétation, créée le 3^e jour, et les animaux, créés le 5^e jour, complétant ainsi l'hybridation de l'image³¹.

Venons-en au second personnage de la scène, celui situé à gauche (fig. 22). Ce dernier est toujours décrit par la critique comme le Dieu chrétien qui créa le monde en six jours. Cette identification s'appuie sur deux séries d'indices. D'une part des motifs iconiques : en effet, le nimbe crucifère, le chaos en masse en train d'être organisé ainsi que la posture du personnage font bien signe en direction du créateur biblique³². D'autre part la composition symétrique de l'image met en parallèle le créateur et Prométhée : elle suggère ainsi d'autant plus une lecture allégorique que Prométhée est dans une position qui ressemble à celle de Dieu créant Adam³³.

Cependant de nombreux éléments contredisent les grandes tendances que l'on observe dans l'imagerie hexamérale, et nous proposons de nuancer et préciser l'identification de ce créateur. Dans la topique hexamérale, les animaux de la création, et plus précisément les mammifères, regardent presque toujours le créateur (fig. 5, 6, 23), et lorsque ce n'est pas le cas, le lion, le premier des animaux, lui, le regarde³⁴ (fig. 9). Or, ici le lion regarde Prométhée et rappelle que ce dernier, dans la tradition médiévale³⁵, a attribué leurs qualités aux animaux, et en premier lieu au lion :

Prometheus quum hominem fingeret, jussu deorum ex omnibus animalibus particulas, prout erat eorum natura, e apponebat. Unde vim leonis stomacho dicitur aposuisse

³⁰ Voir par exemple les manuscrits BnF français 159 (bible historique, XIV^e-XV^e siècle, f. 5), BnF français 160 (bible historique, 1^{er} ¼ du XIV^e siècle, f. 5) et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève les manuscrits 22 (bible historique, vers 1330, f. 5) et 1181 (bible latine, 3^e ¼ du XIII^e siècle, f. 3v).

³¹ Nous rejoignons ici Françoise Clier-Colombani, mais nous préférons parler d'hybridation concertée plutôt que de « confusion [...] entre les représentations bibliques et mythologiques », (« Prologues en images dans l'*Ovide moralisé* », *Bien dire et bien apprendre* 19, 2001, p. 57-76, p. 71).

³² Ainsi, Julia Drobinski écrit que ce « frontispice liminaire représent[e] la création du monde » et que l'on y voit « à gauche Dieu le Père, auréolé d'un nimbe crucifère », (« La narration iconographique... », art. cit.).

³³ « La disposition symétrique de Dieu et de Prométhée, tous deux courbés, mais chacun dos à l'autre, a pour effet de renforcer les liens qui les unissent tout en faisant ressortir leurs divergences. Apparemment interchangeables par leurs gestes et leurs attitudes, ils sont pourtant soumis à une discrète mais efficace hiérarchie. D'abord parce que Dieu le Père apparaît en premier, à gauche de la frise, ensuite parce qu'il est d'une tête plus grand que Prométhée, placé légèrement en retrait, donc au second plan, enfin parce que seul le Seigneur crée à partir du néant. Tout concourt à suggérer la supériorité du Dieu chrétien sur le dieu païen, et partant, d'orienter la lecture du mythe vers sa signification dans la vraie foi. D'emblée le frontispice prend ainsi une dimension programmatique : il met en place le procédé de correspondance des fables et de leur interprétation, annonçant la méthode de composition et d'écriture de l'*Ovide*. Comme le souligne Renate Blumenfeld-Kosinski, ce « folio fonctionnelle comme une alerte pour le lecteur qui doit s'attendre à une juxtaposition des mondes antique et biblique, et illustre donc l'idéologie sous-jacente à ce texte compliqué », (« La narration iconographique... », art. cit., p. 235).

³⁴ Nous renvoyons à notre introduction, ainsi qu'à quelques exemples venus de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (manuscrit 20, bible historique, 1320-1337, f. 1) et de la Bibliothèque Mazarine (manuscrit 313, bible historique, vers 1415, f. 6 et manuscrit 312, bible historique, vers 1440, f. 1).

³⁵ En effet, dans la tradition antique il s'agit d'Épiméthée.

idcirco, *quod iracundia magis accendatur* ; timorem a lepore, astutiam a vulpe, a serpente prudentiam, a columba simplicitatem.

Ibidem, (nous soulignons).

Par ailleurs, dans la très grande majorité des cas, le Dieu de la *Genèse* forme le monde tourné vers la droite du lecteur. Or il est ici tourné vers la gauche. De plus, l'image du Dieu créateur modelant une masse informe qui figure le chaos primordial n'est pas très fréquente pour représenter l'organisation du chaos, et les exemples de ce genre ne sont pas légion³⁶ (fig. 2 et 23). La solution la plus fréquemment adoptée au Moyen Âge pour résoudre en image le problème de la représentation du chaos consiste à figurer les quatre éléments disposés en strates ou en cercles concentriques³⁷ (fig. 6, 7 et 24). Pour terminer, il faut rappeler que le texte de l'*Ovide moralisé* du manuscrit de Lyon ne comporte pas de commentaires allégoriques. Conséquence importante : le récit de la genèse biblique en est absent (suppression des vers 341-453 dans l'édition de Boer). Comme le dit Marc-René Jung, ce manuscrit contient non pas un *Ovide moralisé*, mais des *Fables d'Ovide* avec des commentaires physiques, historiques ou moraux, mais pas chrétiens³⁸. Il n'y a donc aucune raison pour que l'enlumineur ait eu l'intention de représenter le Dieu de la genèse biblique dans son image.

Quelles conclusions tirer de ces remarques ? En réalité, nous avons ici bel et bien une illustration de la création ovidienne telle que le manuscrit la narre dans ces *Fables d'Ovide* :

Avant la mer, avant la terre,
Et le ciel qui tout cueuvre et serre
Estoit un seul vulz de nature
En tout le mond si comme y dure.
Tout yere enveloppez en tasse
Le monde en une obscure masse.
Chaos avoit non li mencioux
Dont fu fait la terre et li cieulx.
Ce n'ert fors .i. moncel de forme
Ou tout estoit en discordance
Jointe des choses la semence. [...]
Si n'avoient li élément
Nul certain establissement.
Tuit iere ensemble confus,
Et mer et terre et airs et feus. [...]
Ceste descordable jointure
Desjoint *Dieux* naturans nature
Qui tout ordene a son vouloir.

Fables d'Ovide, Bibliothèque municipale de Lyon, manuscrit 742,
f. 4v col. 2 et f. 5 col. 1, (nous soulignons).

³⁶ Voir les manuscrits 1181 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (bible latine, 3^e ¼ du XIII^e siècle, f. 3v) et Harley 616 de la British Library (bible en français, 4^e ¼ du XIII^e siècle, f. 1).

³⁷ Voir le manuscrit 20 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (bible historique, 1320-1337, f. 4v), le manuscrit 399 de la Bibliothèque municipale d'Amiens (Barthélémy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, 1447, f. 1 et le manuscrit 59 de la Bibliothèque municipale de Troyes (bible historique, 1^{er} ¼ du XIV^e siècle, f. 3).

³⁸ Marc-René Jung « L'*Ovide moralisé* : de l'expérience... », art. cit.

La scène d'organisation du chaos que nous avons sous les yeux dans l'image frontispice du manuscrit lyonnais est celle de la fable ovidienne. Mais cette création ovidienne n'ayant pas de précédent iconographique médiéval pour représenter le dieu sans visage d'Ovide, l'enlumineur a choisi pour modèle le seul créateur possible pour un médiéval, le dieu chrétien. Si aujourd'hui, lorsque nous lisons le texte latin d'une édition des *Métamorphoses* d'Ovide, nous comprenons qu'un dieu indéfini et païen, nommé simplement *deus* au v. 21 des *Métamorphoses*, a créé le monde, en revanche, ce que lit un médiéval dans un manuscrit latin d'Ovide, chaussé de ses lunettes culturelles, c'est que Dieu (*deus* avec ou sans majuscule dans la *scripta* manuscrite) a créé le monde. Autrement dit, l'intention qui préside à cette image est bien de représenter le *deus* de la fable ovidienne en regard de Prométhée, mais sous l'aspect du seul créateur *ex nihilo* possible, le Dieu chrétien. Nous ne sommes donc pas ici en présence d'une image à caractère typologique, mais d'une image illustrative qui reprend, une fois encore, l'imagerie hexamérale pour se construire. Elle intègre ainsi Dieu à la *fiction* ovidienne et l'identifie au *deus* de l'épisode de la cosmogonie ovidienne au lieu d'en faire une figure typologique *historique* de l'*in principio*.

Cette image est donc innovante car elle illustre pour la première fois au Moyen Âge le *deus* créateur d'Ovide et le personnage Prométhée. Ce qui est trompeur pour le lecteur moderne, c'est que l'enlumineur a travaillé à partir de ce qu'il connaissait, à savoir les codes iconographiques bibliques. Cependant il a pris soin d'introduire des éléments discordants par rapport à la topique hexamérale pour souligner le fait qu'il illustre non pas le livre de la *Genèse* mais un Ovide fabuleux enrichi de connaissances mythographiques.

Je rejoins donc partiellement les conclusions de Julia Drobinski à propos du manuscrit lyonnais : il y a bien dans cette image un procédé de « surimpression », mais pas de « juxtaposition » qui « mime[rait] le discours herméneutique » de l'*Ovide moralisé*, car cette image est une illustration littérale de la fable³⁹. En revanche, une cinquantaine d'année plus tard, ce procédé de juxtaposition à visée allégorique apparaît dans le manuscrit BnF français 871 dont l'image frontispice dérive du manuscrit lyonnais.

Prométhée et Orphée, savants créateurs (manuscrit BnF français 871)

Ce qui frappe immédiatement, c'est que l'enlumineur recompose la scène lyonnaise et la compartimente en quatre cartouches, moyennant l'ajout de la scène de création d'Adam et Ève par Dieu⁴⁰ (fig. 25). On y retrouve en effet en haut à gauche le créateur qui de sa main droite organise le *chaos* (le mot est inscrit en haut à droite de cette image), en bas à gauche Prométhée (*Prometeus* lit-on) animant sa statue de son flambeau, en haut à droite les trois types d'animaux de la création (animaux terrestres, marins et aériens) et en bas à droite Dieu tirant Ève d'Adam. L'enlumineur crée ainsi un dispositif qui juxtapose fable ovidienne et imagerie hexamérale, et met en place un mode de lecture allégorique qui transpose visuellement le fonctionnement herméneutique textuel de l'*Ovide moralisé*.

En effet, ce compartimentage permet d'organiser les images verticalement et horizontalement. Les inscriptions qui se trouvent au-dessus de chacun des deux

³⁹ Julia Drobinski, « La narration iconographique... », art. cit.

⁴⁰ *Ovide moralisé*, BnF français 871 (vers 1380, f. 1). On conserve à Londres un manuscrit de l'*Ovide moralisé* qui contient une image frontispice jumelle et plus tardive (Londres, British Library, Additional 10324, vers 1400, f. 1, fig. 26). Cependant, le manuscrit ne comporte pas de cycle d'Orphée comme le 871.

registres verticaux sont éloquentes : la « *fabularis historia* », histoire selon la fable, est représentée par la scène de mise en ordre du chaos par le dieu d'Ovide et par la création de l'homme par Prométhée (ce qui d'ailleurs indique que l'enlumineur parisien a compris que l'enlumineur lyonnais avait représenté non pas le Dieu de la Bible mais bien le dieu de la fable d'Ovide⁴¹). L'« *allegorica historia* » est représentée par la création des animaux et celle d'Adam et Ève. L'enlumineur dévoile ainsi le sens chrétien de la fable ovidienne en pratiquant en images la technique de l'*integumentum*.

Pour adapter l'image lyonnaise à ce dispositif typologique, l'enlumineur a procédé à une innovation et à des retouches. L'innovation, c'est l'intégration à l'iconographie de l'*Ovide moralisé* d'une création d'Adam et Ève, tout à fait conforme aux canons de l'iconographie biblique⁴² (fig. 4, 5, 6 et surtout 8). En ce qui concerne les retouches, on relève trois points : la scène de création des animaux, inspirée du manuscrit lyonnais, montre des mammifères qui sont cette fois-ci tous tournés dans la même direction. L'enlumineur replace cette scène dans le champ iconographique biblique en reprenant le motif conventionnel des animaux regardant leur Créateur. Par ailleurs, le chaos n'est plus figuré par une masse informe au bout du bras du démiurge. Il est inscrit dans le paysage et figuré par des roches nues aux formes chaotiques (comme l'indique l'inscription *chaos* au dessus). La forme qui se trouve au bout du bras est une nuée qui semble signifier la puissance formatrice du dieu. Ceci ne correspond à aucun modèle hexaméral, ce qui renforce l'identification de ce personnage au *deus* ovidien. Enfin, le turban de Prométhée a été remplacé par un bonnet. Ce changement d'attribut vestimentaire n'est pas indifférent car il induit une modification du sens de la figure de Prométhée.

En effet, pour comprendre la signification de cette sorte de bonnet phrygien à la calotte rabattue en avant, nous pouvons formuler une hypothèse : il s'agit du bonnet du savant et du philosophe⁴³. Si tel est le cas, il s'agit d'une mise en image d'un commentaire que l'on ne trouve pas chez Ovide mais sous la plume de son traducteur

⁴¹ Ce point est essentiel car jusqu'à présent cette image a toujours été interprétée comme la représentation du Dieu créateur de la Bible, si bien que les commentateurs ont toujours eu du mal à comprendre la logique qui préside la répartition des sujets à partir des indications « *fabularis historia* » et « *allegorica historia* » laissée par le copiste au dessus des deux colonnes de son tableau. Si l'on accepte l'idée, comme je le démontre, qu'il s'agit ici du *deus* ovidien, toutes les difficultés herméneutiques sont levées, l'image et ses inscriptions deviennent cohérentes entre elles. Nous allons donc contre l'avis de Reinhard Steiner qui voit, dans l'image frontispice du manuscrit 871 de Paris, une interversion entre histoire et allégorie qui brouille la typologie, ce qui lui fait écrire : « Weder der zugrundeliegende Text des *Ovide moralisé* noch die Illustration zur Pariser Handschrift (BN, ms. 871 fol. 1) lassen eine solche typologische Deutung zu » (p. 114). Voir *Prometheus...*, *op. cit.*, en particulier le chapitre « Das literarische und bildkünstlerische Auftreten des Menschenbildners Prometheus bis zum 15. Jahrhundert », p. 104 *sq.*

⁴² Voir par exemple le manuscrit 20 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (bible historique, 1320-1337, f. 8), le manuscrit 313 de la Bibliothèque Mazarine (bible historique, vers 1415, f. 6) ou le manuscrit 59 de la Bibliothèque municipale de Troyes (bible latine, 1^{er} ¼ du XIV^e s., f. 8).

⁴³ C'est le couvre-chef des philosophes, comme on le voit dans la représentation d'Aristote dans un manuscrit de la *Physique* d'Aristote de la British Library de Londres (Royal 12 G V, 3^e ¼ du XIII^e s., f. 133) ou, toujours à la British Library, dans la représentation d'un philosophe ("A philosopher" lit-on sur l'image de ce manuscrit en moyen anglais de Jean de Mandeville, *Voyage d'Outre mer*, vers 1415, Royal 17 c XXXVIII, f. 44). On se reportera encore à Reinhard Steiner pour la tradition médiévale de Prométhée comme figure du savant (*Prometheus...*, *op. cit.*, premier chapitre : « Die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Prometheus-Topos im 14. Jahrhundert », p. 18 *sq.*). Sur l'iconographie de Prométhée, on consultera également Olga Raggio, « The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century », *Journal of the Wartburg and Courtauld Institute* XXI, 1958, p. 44-62.

français : « Prometheus qui moult savoit⁴⁴ ». D'où provient cette incidente dans le texte de l'*Ovide moralisé* ? Dans la tradition littéraire évhémériste tardo-antique et médiévale, Prométhée est une figure de savant qui transmet son savoir aux hommes⁴⁵. Chez Augustin, dans la *Cité de Dieu*, Prométhée est qualifié d'*optimus sapientiae*⁴⁶ et cette conception se retrouve entre autres chez Isidore de Séville, Vincent de Beauvais ou Pierre le Mangeur, auteurs selon qui Prométhée a inventé la science de la statuaire et a instruit les hommes incultes : « *de rudibus doctos fecit*⁴⁷ ». Dans les *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande, Prométhée enseigne l'art aux hommes et élève leurs esprits aux espaces célestes⁴⁸. Chez les mythographes, à la suite de Servius et de ses commentaires de Virgile, Prométhée est un astronome qui connaît le cours des corps célestes et qui enseigne la science des astres aux Assyriens.

L'enlumineur met en valeur la conception médiévale d'un Prométhée savant et astronome en représentant une frise parsemée d'étoiles qui traverse les images depuis la création ovidienne du monde jusqu'à Prométhée, et aboutit aux trois astres que nous trouvons déjà dans le manuscrit lyonnais⁴⁹. Ces trois astres sont toutefois figurés différemment de ce que nous trouvons dans le manuscrit lyonnais : ils ne sont stylistiquement pas topiques des représentations hexamérales et prennent un autre sens. Ils sont dessinés au moyen de deux cercles concentriques dont le cercle extérieur est plus grand que les autres astres du ciel. Autrement dit, ces trois astres évoquent le propos du 3^e mythographe qui raconte comment Prométhée montrait aux Assyriens les astres du ciel les plus grands et leur apprenait leur position :

Hic primus astrologiam Assyrii indicavit, quam residens in Caucaso altissimo nimia cura et sollicitudine perviderat. Hic autem mons est positus circa Assyrios, vicinus paene sideribus ; unde etiam majora astra demonstrat, et diligenter eorum ortus occasusque significat.

Troisième mythographe, *Scriptores rerum Mythicarum latini tres*, éd. G.-H. Bode, Schulze, 1834, § 11.

⁴⁴ *Ovide moralisé*, livre I, v. 325, éd. de Boer, tome I, Amsterdam, Johannes Müller, 1915.

⁴⁵ Et ce depuis Lactance, *De Divinae institutiones*, livre II, chapitre 11 « *De animantibus, homine, Prometheo, Deucalione, Parcisi* » et le chapitre XXV « *De aureo saeculo, de simulacris ac Prometheo, qui primus hominem effigavit* ».

⁴⁶ Saint Augustin, *Cité de Dieu*, 18.8.

⁴⁷ On retrouve chez Vincent de Beauvais la conception d'un Prométhée détenteur de la science de la statuaire qui a fait des hommes frustes des savants (*Speculum historiale* I, CXVI, S. 42). Cette notation se retrouve dans Pierre le Mangeur, *Histoire ecclésiastique*, chapitre 86 : « *Eo tempore Prometheus, frater Atlantis, primus dictus est fecisse homines, tum quia de rudibus doctos fecit, tum quia legitur fecisse imagines hominum, quas arte quadam ambulare fecit* ». Voir Reinhard Steiner, *Prometheus...*, op. cit., fin de la première partie et Olga Raggio, « The Myth of Prometheus... » », art. cit., p. 52.

⁴⁸ Voir Elsa Marguin-Hamon, « Exemples comparés de traitement du mythe et d'écriture mythographique à l'aetas ovidiana (XII^e-XIV^e siècle) », *Camena* 8, 2010, p. 1-37, p. 2 : « *Fabula clave patet, tua nam doctrina, Prometheu, / Informasse prius fertur in arte rudes. / Celitus affirmas lucem rationis oriri / Celestesque plagas a ratione peti* », (« La fable, c'est en parole seulement qu'elle revêt à tes yeux un voile, mais la vérité factuelle de son enseignement, enclose, à tes yeux s'y cache. La fable s'ouvre par une clef, car ton enseignement, Prométhée, a le premier formé de rudes hommes, rapporte-t-on, à l'art. Tu affirmes que point du ciel la lumière de la raison et que sont gagnés par la raison les espaces célestes »).

⁴⁹ La frise astronomique s'arrête cependant à l'image qui représente Prométhée et ne se poursuit pas dans celle consacrée à la création d'Ève, comme pour indiquer qu'elle concerne le personnage de Prométhée et sert à en illustrer la qualité de savant.

Cette reconfiguration de l'image de Prométhée en fait donc un personnage de la connaissance et de sa transmission, ce qui s'accorde avec le projet didactique de l'*Ovide moralisé*.

Mais les implications de cette reconfiguration iconographique du manuscrit lyonnais débordent du cadre de l'image frontispice et se déploient au-delà de la première page. En effet, l'enlumineur a construit un système élaboré d'échos visuels et culturels entre le frontispice et les cinq autres images du manuscrit.

Dans ces dernières nous voyons d'abord le mont Hélicon avec Apollon, les muses, les Piérides transformées en pies, Pallas et Pégase (fig. 27). Puis quatre autres forment sur un même folio un cycle d'Orphée (fig. 28) qui s'achève avec Orphée séduisant les animaux, les arbres et les fleuves (fig. 29). Marc-René Jung écrit que leur « message poétique [...] semble évident, mais il n'y a rien dans le texte de ce manuscrit qui aurait privilégié une telle "lecture" »⁵⁰. Si en effet Apollon, les Muses et Orphée renvoient de façon inattendue à la sphère du poétique, on peut toutefois préciser la spécificité et les enjeux de ce choix en analysant très nombreux les liens tissés entre les images du manuscrit.

La frise astronomique du frontispice se retrouve dans toutes ces images : elle instaure un continuum visuel entre les illustrations du frontispice et celles cycle d'Orphée, et entre celles du cycle elles-mêmes. Cette continuité est renforcée par le motif de la source et de la rivière. En effet, dans la scène de création des animaux, l'enlumineur a ajouté une source qui n'existait pas dans le modèle lyonnais. Dans l'image des Muses, nous retrouvons une source et son ruisseau : celle qu'ouvre Pégase de son sabot, sur le mont Hélicon, séjour des neuf sœurs, et dont le cours nous invite à relier les deux images. Au livre IV, la source est décrite comme la fontaine de toutes les sciences :

Et du sanc [de la Gorgone Méduse] nasqui sans arreste
 Pegasus un cheval volant.
 Cilz [Persée] s'enfui par l'air volant,
 Par orgueil et par fierté.
 Le cheval a du pié hurté,
 Par grant ire et par grant engaigne,
 Enelichone la montaigne :
 Soubz son pié nasqui la fontaine
 Belle et clere, serree et saine
 Ou les Muses s'estudierent
 Qui les sciences controuverent.

Ovide moralisé, manuscrit Paris BnF français 871, f. 89 col. 1

Au livre V, Pallas rend visite aux Muses sur le mont Hélicon pour voir de ses yeux cette « fontaine de Clergie » à laquelle les Muses puisent leur inspiration. Autrement dit, à l'instar de Prométhée, les Muses sont représentées comme des figures de la création savante. La présence de Pallas, déesse de la Sagesse, est intéressante car selon les mythographes, c'est Pallas qui a élevé Prométhée au ciel pour l'aider à voler le feu du soleil, feu qui symbolise la connaissance des astres :

*Prometheus hominem ex luto fecit, eumque inanimatum atque insensibilem finxit.
 Cujus opus Minerva mirata, spondit ei quicquid vellet de donis caelestibus
 haberentur ; sed si fieri posset, ut se usque ad superos elevaret, petiit, ut quid suo*

⁵⁰ Marc-René Jung, « Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes* 20-3/4, 1996, p. 251-274.

operi congrueret, ipse cerneret et eligeret. Illa ergo eum clypeo suo impositum in caelum detulit. Illic quum videret corpora caelestia flammatis animata vegetari vaporibus, clanculum ferulam rotae Phoebi applicans, ignem furatus est.

Troisième mythographe, *Scriptores rerum Mythicarum latini tres*, éd. G.-H. Bode, Schulze, 1834, § 11.

La présence de Pallas établit donc un lien avec Prométhée. En élevant Prométhée au ciel, la déesse de la sagesse fait accéder ce dernier à un savoir quasi-divin, ce que les commentateurs médiévaux ont traduit par une glose étymologique sur le nom de Prométhée : « *primus et theos quod est quasi primus deus* »⁵¹. Tels sont les liens qui unissent ce cycle avec l'image liminaire de Prométhée, et dont la thématique commune est la connaissance savante. Mais l'image frontispice tisse aussi des liens du côté d'Orphée.

Toujours au livre VI, Uranie raconte à Pallas comment les neuf filles de Piéros sont venues les défier dans un concours d'éloquence afin d'accaparer cette fontaine. Mais ayant perdu ce concours, elles ont été transformées en pies. La muse qui a vaincu les Piérides est Calliopée, muse de la rhétorique et mère d'Orphée, ce qui crée cette fois-ci un lien entre le cycle d'Orphée et l'image des muses. Par ailleurs, la présence de Pallas dans l'image continue de rappeler Prométhée en sous-main. Quant à Apollon, il n'apparaît pas dans les récits de la *fontaine de Clergie* de l'*Ovide moralisé*. Mais l'enlumineur l'adjoint quand même à son illustration, sans doute en tant que musagète, et aussi parce qu'il est le père d'Orphée⁵² à qui il a fait don de sa lyre⁵³. Or, dans les illustrations, la lyre que tient Apollon est la même que celle que tient Orphée. Le cycle iconographique du manuscrit 871 relie ainsi Prométhée à Pallas, Pallas à Apollon et aux muses puis Apollon et les muses à Orphée.

Je passe sur les deux premières images du cycle narratif d'Orphée pour arriver à l'image finale. Nous y retrouvons, de l'image frontispice, la frise astronomique, l'élément aquatique, les animaux et les arbres que séduit Orphée par son chant. Dans l'*Ovide moralisé*, seuls les animaux sont séduits par le chant du poète. C'est chez les mythographes médiévaux que l'on trouve l'idée qu'Orphée a détourné le cours des fleuves et séduit les arbres⁵⁴. Un glossateur des *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande explique même que les arbres émus par le chant symbolisent les hommes incultes qui se penchent sur le savoir et apprennent grâce à la lyre orphique⁵⁵. Dans l'*Ovide moralisé*, le chant d'Orphée est « *melodieux et délectable* » et plein de

⁵¹ Cf. Paule Demats, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973, p. 166, remarque 258.

⁵² Arnoul d'Orléans écrit dans ses *Allegoriae fabularum Ovidii* : « *Orpheus Apollinis et Calliopes muse filius* », (Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano, Hoepli, 1932, p. 222), et on lit chez le 1^{er} mythographe : « *Orpheus, Oaegri et Calliopae filius, ut quidam putant, Apollinis* », Premier mythographe, *Scriptores rerum Mythicarum latini tres*, éd. G.-H. Bode, Schulze, 1834, § 76.

⁵³ « *Apollo, lyra accepta, Orpheum, Oaegri fluminis et Calliopes musae filium, dicitur docuisse, et postquam ipse citharam invenit, lyram illi concecisse* », Deuxième mythographe, *Scriptores...*, *op. cit.*, § 44. Le texte de l'*Ovide moralisé* insiste sur ce point en nommant la lyre d'Orphée « harpe apoline » (livre X, v. 406 et *passim*).

⁵⁴ « *Unde et bestias quaslibet, volucres et fluvios, saxa et arbores dicitur movisse* », Troisième mythographe, *Scriptores...*, *op. cit.*, § 8-20.

⁵⁵ « *Per Orfeum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquelam qua illos docuit* », (Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*, a cura di Fausto Ghisalberti, Messina, Principato, 1933, p. 67, remarque aux v. 407-8).

« doctrine »⁵⁶. Nous retrouvons là un trait qu'Orphée partage avec Prométhée : c'est une figure d'artiste-savant qui éduque les hommes. J'ajoute pour terminer, que dans la culture médiévale, Orphée est, comme Prométhée, un astronome⁵⁷. Unifié par la frise astronomique qui l'orne, le cycle iconographique relie le frontispice de Prométhée et les images finale d'Orphée à la lyre – tous deux figures de savants –, création du monde, création de l'homme et création poétique : la boucle est bouclée.

La réélaboration de l'image du manuscrit lyonnais par le manuscrit parisien me semble donc en modifier profondément le sens. Abandonnant le principe d'une imagerie à vocation littérale, l'enlumineur a créé un cycle iconographique dont les pierres angulaires sont les personnages de Prométhée et d'Orphée. Le centrage de la fin du programme iconographique sur un personnage de poète lyrique pourrait surprendre de prime abord dans un texte comme l'*Ovide moralisé*. Mais ce cycle iconographique représente – de façon elle-même savante – des personnages qui sont avant tout et qui ont en commun d'être des créateurs savants. Dieu, Prométhée, Orphée créateurs de la main ou de la parole⁵⁸, sont mis en regard par le tableau typologique du frontispice qui articule fables et moralisations chrétiennes, et par le tissage de motifs récurrents, ressemblants et analogues. Les procédés employés renvoient au mode de fonctionnement de l'*Ovide moralisé* (herméneutique typologique et analogie poétique), œuvre elle aussi savante et à vocation didactique qui pratique une poésie qui est « pour nostre enseignement⁵⁹ ».

L'imagerie hexamérale telle que les enlumineurs la réélaborent est donc investie de rôles sensiblement différents selon les manuscrits.

Dans le manuscrit 872, elle indique discrètement la nature d'un projet littéraire qui coule un propos religieux dans le moule poétique singulier de l'*Ovide moralisé* et de son herméneutique. Dans le manuscrit de Rouen, manuscrit sans gloses chrétiennes, cette imagerie est amplifiée mais détournée de son sens premier pour être recyclée par la fable qu'elle encadre et qu'elle illustre par sa plasticité sémantique. Dans le manuscrit de Lyon, elle est encore un peu plus vidée de sa substance puisque ce n'est plus que par évocations et par fragments qu'elle est employée. Elle illustre alors des sujets neufs – Prométhée et le dieu de la création ovidienne – avec lesquels elle n'entretient plus qu'un rapport d'ordre littéral qui privilégie la fiction sur l'Histoire. Enfin, dans le manuscrit 871, l'imagerie hexamérale n'apparaît plus que comme une simple pièce insérée dans un dispositif plus vaste. Le cycle iconographique réévalue la portée créatrice de l'*Ovide moralisé* qui se définit moins par son rapport au discours religieux (hexaméral en son seuil et théologique en général) que par sa tonalité savante et didactique qui se déploie à travers une herméneutique de la

⁵⁶ *Ovide moralisé*, éd. de Boer, tome IV, livre XI, v. 3, 8, 19.

⁵⁷ Sur Orphée astronome, voir Reinhard Steiner, *Prometheus...*, *op. cit.* et John Block Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1999, dans lequel il cite p. 182, note 3, un poème lyrique latin tiré du MS Auxerre 24 édité par Peter Dronke. Ce poème parle d'« Orphée, dont l'habitude était de rechercher dans les esprits du soleil l'orbite mensuelle de la lune, le cours numériquement établi des étoiles dans le ciel » (Peter Dronke *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric*, Oxford, 1966-67, II, p. 404). Déjà, Lucien de Samosate, au II^e siècle, dans son traité *De l'astrologie*, indiquait que les Grecs avaient appris la science des astres d'Orphée. En sus d'être astronome dans la tradition médiévale, on lit aussi chez le deuxième mythographe qu'Orphée « *theologus fuit* », (Deuxième mythographe, *Scriptores...*, *op. cit.*, § 44).

⁵⁸ Voir Jacqueline Cerquiglini, « Polyphème et Prométhée. Deux voies de la "création" au XIV^e siècle », *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, réunis sous la dir. de Michel Zimmermann, Paris, École des Chartes, 2001, 592 p., p 401-410.

⁵⁹ *Ovide moralisé*, éd. de Boer, livre I, v. 2.

typologie et une poétique de l'analogie, laquelle se reconnaît davantage dans le modèle antique d'Orphée que dans l'image chrétienne du Logos créateur.

Entre le premier et le dernier des manuscrits étudiés, nous assistons donc à un total renversement épistémologique des modèles permettant de penser la création dans l'*Ovide moralisé*. Dans tous les cas, l'étude de l'imagerie hexamérale de ses manuscrits permet de mieux comprendre la réception médiévale de ce texte et la façon dont a été pensée sa poétique.