

Les lieux courtois du *Chemin de longue étude* :
étude des manuscrits produits par Christine de Pizan

by

Dawn Williamson

Bachelor of Science in Pharmacy, University of Saskatchewan, 1973

Bachelor of Arts, University of Victoria, 2011

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Dawn Williamson, 2016

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Supervisory Committee

Les lieux courtois du *Chemin de longue étude* :
étude des manuscrits produits par Christine de Pizan

by

Dawn Williamson

Bachelor of Science in Pharmacy, University of Saskatchewan, 1973

Bachelor of Arts, University of Victoria, 2011

Supervisory Committee

Dr. Hélène Cazes, (Department of French)

Supervisor

Dr. Iain Higgins, (Department of English)

Co-Supervisor

Abstract

Supervisory Committee

Dr. Hélène Cazes, (Department of French)

Supervisor

Dr. Iain Higgins, (Department of English)

Co-Supervisor

Sept manuscrits du *Chemin de longue étude* produits par Christine de Pizan, poète et productrice de manuscrits, nous donnent un texte standardisé et des images variées. Une étude de la place et de la nature de ces miniatures offre une compréhension de leurs rôles dans un œuvre du genre de songe. Par le moyen d'un examen systématique, nous cherchons la fonction et la signification de ces miniatures représentant des lieux courtois. Comprenant les miniatures de présentation, une image des Influences et Destins et celles de la Cour de Raison céleste, cet ensemble est rempli d'éléments symboliques. Dans cette thèse, nous cherchons la signification de ces éléments, soit héraldiques soit personnels, et des idées de l'auteur transmises par les deux supports, l'écrit et le visuel. Leur réception dépend, en partie, d'une connaissance de leur contexte historique, et les six derniers siècles peuvent limiter la compréhension actuelle des intentions de Christine.

Seven manuscripts of the poem *Le Chemin de Longue Étude*, written and produced by Christine de Pizan, provide a combination of standardized text and varied imagery. Within this corpus, miniatures relating to courtly settings are systematically examined to determine their function and their significance. A study of the placement and nature of miniatures allows an understanding of their roles in a work of the dream-vision genre. Presentation miniatures are examined, as well as images relating to the Influences and Destinies and to the celestial Court of Reason. These miniatures are rich in representational elements including heraldic and personal symbols, and this thesis examines possible meanings intended for Christine's audience through both written and

visual media. Comprehension is gained, in part, by understanding the historical context of the production of the manuscripts, and the intervening six centuries may limit a full understanding to current readers and viewers.

Table of Contents

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Table of Contents	v
Tables	viii
Figures.....	ix
Acknowledgments.....	x
Dedication	xi
Introduction.....	1
Chapitre 1 – Corpus et méthodologie	6
1.1 Sources.....	6
1.1.1 Œuvre.....	6
1.1.2 Manuscrits du <i>Livre du Chemin de longue étude</i>	6
1.1.2.1. Tableau 1 : Sept manuscrits du <i>Chemin de longue étude</i> produits par Christine de Pizan, dans leur ordre de préparation	7
1.1.3 Miniatures des manuscrits du <i>Chemin de longue étude</i>	9
3.1 Tableau 2 - Nature des miniatures dans les manuscrits du <i>Chemin</i>	11
1.2 Acteurs	12
1.2.1 Mécènes	12
1.2.3 Lecteurs.....	15
1.3 Questions et méthodologie.....	16
Chapitre 2 – Représentations de présentations	18
2.1 Présentation.....	18
2.2 Miniatures	20
2.2.1 Manuscrit Bruxelles, KBR, 10983 [F], folio 1r	20
2.2.2 Manuscrit Chantilly 493 [L], folio 184r	21
2.2.3 Manuscrit Bruxelles 10982 [A], folio 1r.....	23
2.2.4 Manuscrit Paris 1188 [D], folio 1r.....	24
2.2.5 Manuscrit Paris 836 [C], folio 1r.	25
2.2.6 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 178r	27
2.3 Descriptions textuelles et interprétations visuelles	28

2.3.1 Contexte	28
2.3.2 Interprétations visuelles	28
2.3.2.1 Cadre	28
2.3.2.2 Héraldique.....	30
2.3.2.2.1 Couleur bleue.....	30
2.3.2.2.2 Fleur de lys.....	30
2.3.2.3 Charles VI.....	31
2.3.2.4 Symboles personnels du roi	32
2.3.2.4.1 Couleurs du roi.....	32
2.3.2.4.2 Genêt	32
2.3.2.4.1 Tigre.....	34
2.3.2.5 Courtisans	38
2.3.2.6 Christine de Pizan	40
2.3.2.7 Manuscrit	41
Chapitre 3 – Influences et Destins	43
3.1 Songe.....	43
3.2 Texte	44
3.3 Miniature des Influences et des Destins au vers 2049	45
3.3.1 Manuscrit du manuscrit Chantilly 493 [L], folio 199r.....	46
3.4 Interprétation.....	47
Chapitre 4 – Cour de Raison.....	51
4.1 Introduction.....	51
4.2 Texte	51
4.2.1 Description textuelle	51
4.2.1.1 Tableau 3 - Descriptions textuelles des cinq allégories	52
4.2.2 Action textuelle.....	54
4.3 Miniatures	55
4.3.1 Trône vide	55
4.3.1.1 Au vers 2049 du poème	55
4.3.1.1.1 Manuscrit Bruxelles 10982 [A], folio 33v.....	55
4.3.1.1.2 Interprétation.....	56

4.3.1.2 Au vers 2257 du poème	57
4.3.1.2.1 Manuscrit Paris 836 [C], folio 15r	58
4.3.1.2.2 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 192v	60
4.3.1.2.3 Interprétation.....	61
4.3.1.2.3.1 Richesse	64
4.3.1.2.3.2 Sagesse.....	66
4.3.1.2.3.5 Proportions des personnages.....	68
4.3.1.2.3.6 Emplacement des personnages	68
4.3.2 Dame Raison présente, au vers 2811 du poème	69
4.3.2.1. Manuscrit Paris 1188 [D], folio 46r	70
4.3.2.2 Interprétation.....	71
4.3.3 Cour de Raison en session, au vers 2811	72
4.3.3.1 Manuscrit Paris 836 [C], folio 19r.....	72
4.3.3.2 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 196v	74
4.3.3.3 Interprétation.....	75
4.3.4 Cour de Raison et l’engagement de Christine, au vers 6279 du poème	78
4.3.4.1. Description textuelle	78
4.3.4.2 Manuscrit Paris 836 [C], folio 40v	79
4.3.4.3 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 218v	81
4.3.4.4 Interprétation.....	82
Conclusions.....	85
Bibliography	87
Sources primaires :.....	87
Sources secondaires:	88
Appendix A – Accès aux versions numérisées du texte et des manuscrits du <i>Chemin</i>	98
Appendix B – Schéma des positions des figures allégoriques à la Cour de Raison	99

Tables

Tableau 1: Sept manuscrits du <i>Chemin de longue étude</i> produits par Christine de Pizan, dans leur ordre de préparation.....	8
Tableau 2: Nature des miniatures dans les manuscrits du <i>Chemin</i>	11
Tableau 3: Descriptions textuelles des cinq allégories	52

Figures

Figure 1 : Ms Bruxelles KBR 10983, folio 1r	20
Figure 2 : Ms Chantilly 493, folio 184r	21
Figure 3: Ms Bruxelles 10982, folio 1r.....	23
Figure 4: Ms Paris 1188, folio 1r.....	24
Figure 5: Ms Paris 836, folio 1r.....	25
Figure 6: Ms Londres Harley 4431, folio 178r.....	27
Figure 7: Ms Chantilly 493, folio 199r.....	46
Figure 8: Ms Bruxelles 10982, folio 33v.....	55
Figure 9: Ms Paris 836, folio 15r.....	58
Figure 10: Ms Londres Harley 4431, folio 192v	60
Figure 11: Ms Paris 1188, folio 46r.....	70
Figure 12: Ms Paris 836, folio 19r.....	72
Figure 13: Ms Londres Harley 4431, folio 196v	74
Figure 14 - Ms Paris 836, folio 40v	79
Figure 15 - Ms Londres Harley 4431, folio 218v	81

Acknowledgments

Je voudrais remercier mes directeurs de thèse, Dr Hélène Cazes et Dr Iain Higgins, pour leur soutien durant ce travail, ainsi que mon examinatrice externe, Dr Catherine Harding, pour avoir accepté de lire ma thèse et de participer à ma soutenance. Avec Dr Jamie Kemp, ces érudits ont partagé leur enthousiasme pour les manuscrits médiévaux et enflammé ma passion personnelle pour ce sujet.

Tout au long de mon propre « chemin de longue étude, » j'ai rencontré ceux qui ont partagé le voyage et enrichi ma vie. Merci à tous de votre enseignement, votre camaraderie et votre gentillesse.

À ma famille et à mes amis, merci de votre amour et de votre encouragement.

Au Département du français, au Département d'éducation permanente (Continuing Studies) et au personnel de la bibliothèque McPherson et du Computer Help Desk à l'Université de Victoria, merci de votre enseignement et de votre assistance.

À tous les spécialistes christiniens et aux autres savants qui ont construit les fondations de cette recherche, en particulier, Andrea Tarnowski pour sa traduction du *Chemin* et James Laidlaw pour son encouragement, un grand merci.

J'aimerais remercier particulièrement le personnel de la bibliothèque et du salon de lecture au Musée Condé, Château de Chantilly, pour leur accueil chaleureux.

Et finalement, je voudrais remercier le Programme de bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand Bombardier pour la bourse de maîtrise qui a soutenu ma recherche par son financement.

Dedication

This work is dedicated to my family, in appreciation of their love, their enthusiasm for learning, and the joy that they bring to my life.

To Paul, Kate and Craig, Jenn and Geoff, Ellie, William, and Jonathan

With much love

Introduction

Au cours du XIV^e siècle, Charles V, roi de France, permet les débuts d'une bibliothèque nationale qui s'accompagnent d'un programme de traduction du latin au français vernaculaire d'œuvres classiques anciennes qui seront souvent illustrées pour la première fois.¹ Comme résultat, Charles V laisse à la postérité des manuscrits enluminés, trésors précieux par leurs qualités décoratives et les renseignements qu'ils contiennent.

Suite à l'intérêt pour ce genre de manuscrit, Paris deviendra renommé comme pôle international pour la production de tels manuscrits, jusqu'au début du XV^e siècle. Dans ce contexte masculin apparaît le nom d'une femme, Christine de Pizan, qui composera son œuvre dans un français vernaculaire et veillera à la production de ses propres manuscrits. La présente recherche s'est développée par un intérêt pour la langue française, sa littérature et sa culture, en combinaison avec un intérêt concernant la production de manuscrits à Paris à la fin du Moyen Âge. Pour l'effectuer, l'œuvre de Christine est une ressource précieuse.

Au moment présent, les manuscrits de Christine surpassent par leur nombre ceux de tout autre écrivain médiéval.² Ainsi, cinquante-quatre objets offrent un terrain fertile d'études pour des codicologues, des linguistes, des historiens de l'art ainsi que de la littérature et pour des érudits en politique et en culture livresque. Certains manuscrits sont copiés de la propre main de Christine,³ et beaucoup sont enluminés. Des études laissent à croire que l'auteur elle-même était la créatrice des illustrations de ses œuvres,⁴ bien que onze artistes l'aient secondée dans ses réalisations utilisant des techniques

¹ Ce programme de traduction et d'illustration est présenté par Sherman dans son livre *Imaging Aristotle*.

² L'*Album Christine de Pizan*, la quatrième de couverture.

³ Ouy et Reno, « Identification des autographes de Christine de Pizan. »

⁴ Hindman, *Christine de Pizan's Epistre Othéa, Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 62. Cette croyance est soutenue par les instructions écrites dans la main de Christine pour l'emplacement des miniatures dans le manuscrit Paris, BnF, 1643 présentées dans l'*Album Christine de Pizan*, page 411.

variées.⁵ En tant qu'auteur du texte et créatrice des illustrations de son œuvre, Christine pouvait utiliser deux médias différents pour transmettre son message à son public.

Ainsi, la diversité de rôles de Christine dans sa production artistique, allant du contrôle étroit de sa conception à sa remise à son destinataire, rend son œuvre remarquable. Plus de quarante ouvrages particuliers rédigés en poésie et en prose nous offrent un miroir sans précédent sur divers aspects de la vie en France au début du XV^e siècle. Christine de Pizan écrit pendant le règne de Charles VI, alors que la France est assaillie par des luttes internes et externes au cours desquels des membres de la famille royale s'opposent à cause de conflits personnels et idéologiques.

Le travail de Christine est inhabituel pour son époque en raison de la préparation de plusieurs exemplaires d'une œuvre unique et leur distribution aux membres de factions opposées.⁶ Deux motivations peuvent expliquer sa façon de créer : l'impératif moral d'éduquer et d'influencer ceux au pouvoir, et l'impératif pratique et économique de subvenir à ses propres besoins et à ceux de sa famille.

Les multiples exemplaires d'une œuvre donnée ne sont pas nécessairement identiques, comme une analyse du *Livre du chemin de longue étude* le montrera dans cette thèse. Un examen approfondi des sept manuscrits du *Chemin* produits par Christine indique que, malgré la standardisation relative du texte, le programme visuel varie plus largement. La variabilité existe dans la nature et le nombre de miniatures produites, leur placement dans les manuscrits, les techniques utilisées pour les exécuter, et dans les détails spécifiques au sein d'interprétations similaires.

De manière générale, ces variations donnent lieu aux questions suivantes : quelles sont les raisons d'être des miniatures dans les manuscrits médiévaux et en quelques façons enrichissent-elles le texte ? De nombreuses possibilités ont été proposées : servir de points de repère dans une multitude de mots, fournir les aspects décoratifs ou illustratifs du paratexte d'une œuvre, faciliter l'interprétation de l'intention du texte par les instances de la concorde ou de la discorde entre communication orale et visuelle ou, encore, donner des occasions à la méditation.

⁵ Villela-Petit, « Introduction sur les peintres enlumineurs, »

⁶ McGrady, « What is a patron? », page 197.

Les miniatures sont-elles présentes comme des instruments d'organisation ou comme des compléments à l'interprétation de la pièce, pour être déchiffrées par un lecteur initié ? Dans une œuvre du genre de songe, fournissent-elles un rythme à la pièce, avec la miniature représentant la vision apparaissant en premier et ensuite son interprétation ? Un examen attentif au placement et au contenu des miniatures nous aidera à déterminer la réponse à ces diverses questions.

Le corpus de miniatures dans les sept manuscrits compte cinquante-six miniatures réalisées et non réalisées. Une moitié représente (ou était destinée à représenter) des scènes courtoises, et les miniatures courtoises réalisées manifestent une grande diversité dans leur exécution. Elles seront étudiées en détail, fournissant un corpus qui a reçu peu d'attention jusqu'au présent. Les milieux de cours avaient une importance particulière pour Christine qui avait grandi près de la cour royale. De plus, les moyens de subsistance de son père, son mari et son fils dépendaient de différentes cours. En effet, c'est dans des cours de la dynastie des Valois que Christine a trouvé son propre public et où elle a cherché à influencer les hommes et les femmes qui avaient des situations de pouvoir et d'autorité. Suivant la mort de son époux, la femme poète a bien connu une autre sorte de cour - la cour judiciaire - dans ses efforts pour retrouver le patrimoine qui lui appartenait.⁷

Les miniatures des lieux courtois sont riches en détails incluant le geste, le style vestimentaire et les représentations héraldiques ainsi que personnelles. Ces détails seront étudiés systématiquement et comparés au texte du corpus dans une tentative de discerner les intentions de l'auteur. Comment Christine a-t-elle employé des représentations symboliques pour transmettre les considérations qu'elle choisit de ne pas exprimer explicitement dans son texte ? Quels sont les messages que les miniatures pouvaient transmettre aux lecteurs médiévaux et qu'elles peuvent nous communiquer de nos jours ?

Reconnue comme première femme de lettres dans la littérature française, Christine de Pizan était également la productrice de ses propres manuscrits. En entreprenant chaque tâche allant de la conception à la production à la remise de ses œuvres à ses mécènes, elle pouvait maintenir un contrôle sans précédent sur ses

⁷ Autrand, *Christine de Pizan*, pages 50-54, et Willard, *Christine de Pizan : Her life and works*, pages 39-40.

manuscrits. Bien qu'il soit impossible de connaître ses pensées pour discerner toutes ses intentions, il est possible d'examiner soigneusement le corpus des sept manuscrits du *Chemin* afin de chercher les fonctions remplies par leurs miniatures et la signification de leurs divers éléments symboliques.

La première étape sera d'établir et d'identifier le corpus de l'étude dans un chapitre préliminaire. Une variété de paramètres sera examinée pour chaque manuscrit, tel sa date de production, son destinataire et sa relation aux autres manuscrits selon leur ordre de production. La corrélation entre le placement des miniatures dans un manuscrit avec le vers de texte correspondant contribuera à notre compréhension des fonctions remplies par les miniatures. De même, l'étude des divergences entre les supports textuels et visuels facilitera notre déchiffrement des intentions de l'auteur et la créatrice du programme des illustrations. Une revue en détails de chaque miniature nous aidera à mettre au jour les significations cachées des éléments symboliques.

À la suite de l'établissement du corpus, trois sous-ensembles de miniatures seront observés en détails, tous représentant des lieux courtois très variés. Le second chapitre concernera les miniatures de présentation dans lesquels l'auteur est dépeint offrant son manuscrit au destinataire principal de l'ouvrage. Tandis que la miniature de présentation est considérée comme une particularité habituelle des manuscrits du Moyen Âge caractérisée par une iconographie standardisée, ce sous-ensemble particulier est notable par sa diversité. C'est pourquoi les éléments héraldiques et d'autres aspects de ses miniatures seront examinés pour en déterminer les possibles significations.

Dans un troisième chapitre, une miniature du manuscrit Chantilly 493 unique dans le corpus sera observée de près en vue d'en faire ressentir le sens. Ce défi sera possible seulement après avoir identifié, dans le premier chapitre, l'alignement de l'image et le texte correspondant de cette miniature.

La plupart des miniatures courtoises représentent la Cour de Raison siégeant au ciel lors d'un débat pour trouver un remède aux maux de la Terre. Huit miniatures qui peuvent être classifiées en quatre thèmes paraissent dans quatre manuscrits. Dans un quatrième chapitre, les miniatures de chaque genre seront examinées en détail avec une attention toute particulière portée sur l'emplacement des figures allégoriques et les attributs étroitement associés à chaque personnage.

D'après l'examen de chaque genre de représentation courtoise, nous pourrions tirer des conclusions concernant la fonction des miniatures ainsi que la signification des représentations symboliques.

Christine de Pizan était, en quelque sorte, avant-gardiste de la production multimédia des XX^e et XXI^e siècles, engendrant et supervisant toutes les fonctions créatives et techniques impliquées. Pendant de nombreux siècles, tout au long de l'ère de l'impression, la fonction créative était, en grande partie, séparée des fonctions techniques de la production de livres. Les ouvrages sont devenus standardisés et non plus individualisés pour un lecteur ou un public spécifique. Ce n'est que récemment que les fonctions créatives et techniques deviennent plus étroitement alignées grâce aux initiatives telles que l'auto édition et les communications multimédias basées sur le Web, offrant une fois encore une plus grande mesure de flexibilité, d'individualisation et du ciblage de messages. C'est de cette perspective médiatique aussi que de la perspective historique que ce corpus de miniatures produites par Christine de Pizan mérite notre considération.

Chapitre 1 – Corpus et méthodologie

I.I Sources

1.1.1 Œuvre

Le corpus choisi dans le cadre de ce travail est composé du poème *Le Chemin de longue étude*⁸ de Christine de Pizan.⁹ Considérée par Patrick de Winter comme étant la « première grande œuvre » de Christine,¹⁰ ce poème marque la transition de ses œuvres plus légères à des commentaires politiques.¹¹ Le poème se compose de près de 6400 vers qui ne varient qu'un peu selon les manuscrits, en dépit d'avoir été recopié à plusieurs reprises.¹² La première partie du poème est un récit de voyage,¹³ la dernière un débat donnant des conseils aux princes.¹⁴ Ces deux sous-genres sont insérés dans la structure globale d'un songe.¹⁵

1.1.2 Manuscrits du *Livre du Chemin de longue étude*

Sept manuscrits de ce poème considérés comme produits par Christine sont connus, alors qu'une édition de luxe prévue par l'auteur est inexistante de nos jours.¹⁶

⁸ Noter, dans l'appendice A, les variations de l'orthographe du titre : *Le livre du chemin de lonc / long / longue estude / étude*. Dans cette thèse, le titre du poème peut être abrégé au *Chemin*.

⁹ Noter, dans l'appendice A, les variations sur les noms de l'auteur : Christine / Cristine de Pisan / Pizan. Christine de Pizan est l'orthographe actuellement acceptée de son nom, mais il est important d'utiliser des variations d'orthographe spécifiques pour trouver les œuvres de Christine dans certains catalogues, par exemple, ceux de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Reprenant l'usage du Moyen Âge où seul le nom de baptême de l'auteur est employé, il est jugé approprié, de nos jours, de faire référence à Christine de Pizan simplement comme Christine.

¹⁰ De Winter, « Christine de Pizan : ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon, » page 349.

¹¹ Margolis, *Introduction to Christine de Pizan*, pages xx-xxiii.

¹² Consulter Laidlaw, « How long is the *Livre du chemin de longue estude*? » pages 89-93 pour les détails de la variation du texte parmi les manuscrits. Voir également Tarnowski, « Remarques sur la présente édition » de l'édition critique du *Chemin* 2000, pages 65-66.

¹³ Toynbee, « Christine de Pisan and Sir John Mandeville. »

¹⁴ Krynen, « Idéal du Prince et Pouvoir Royal en France à la fin du Moyen-Age (1380-1440), » et Forhan, « Reflecting Heroes : Christine de Pizan and the Mirror Tradition. »

¹⁵ Ce genre est discuté au chapitre 3, dans la section 3.1.

¹⁶ Voir le Tableau 1 pour les manuscrits du *Chemin* produits par Christine dans leur ordre de préparation basé sur la datation présentée par Tarnowski, « Remarques sur la présente édition » de l'édition critique du *Chemin* 2000, pages 63-64 et celle présentée dans l'introduction au *Chemin de lonc estude* dans l'*Album Christine de*

Considérant la totalité de la production manuscrite de l'auteur, Gilbert Ouy a suggéré que deux fois le nombre connu de manuscrits aient été produits à l'origine,¹⁷ de nombreux manuscrits ayant été détruits ou perdus au cours des six siècles derniers.

Les sept manuscrits connus ont été produits pour plusieurs mécènes et distribués au cours d'une décennie (à partir du début 1403 jusqu'au début 1414) avec un arrière-plan complexe de relations et d'événements politiques et personnels. Alors qu'il est largement répandu que Christine a conçu leurs programmes d'illustrations,¹⁸ quatre artistes différents ont exécuté les enluminures dans six manuscrits, en utilisant une variété de techniques de grisaille à polychrome.¹⁹ Dans le septième manuscrit, les miniatures sont inachevées. Le tableau 1 présente les sept manuscrits du corpus.

Christine a joué des rôles multiples dans la production de ses manuscrits : composition, copie, correction,²⁰ rubrication,²¹ et conception du programme d'illustrations. Quels que soient ses rôles réels dans la production d'un manuscrit donné, il semble que Christine a réussi à maintenir le contrôle du processus de la conception originale du poème à la présentation à son destinataire.

1.1.2.1. Tableau 1 : Sept manuscrits du *Chemin de longue étude* produits par Christine de Pizan, dans leur ordre de préparation²²

Pizan, pages 379-384. Voir aussi les *stemma* proposés par Robert Püschell et Simone Solente dans Laidlaw, « How Long is the *Livre du chemin de long estude* ? » page 89.

¹⁷ Laidlaw, « Christine de Pizan: The Making of the Queen's Manuscript (London, British Library, Harley 4431) », page 297.

¹⁸ L'idée selon laquelle Christine concevait le programme d'illustrations et supervisait ses artistes n'est pas récente. Selon Sandra Hindman, cette idée a été promulguée par P.G.C. Campbell en 1924 et par Marie-Josèphe Pinet en 1927. Voir Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa': Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 62, note 3. La suggestion a été largement acceptée par presque chaque chercheur moderne.

¹⁹ Six des sept des manuscrits sont enluminés. Les identités des artistes et quelques renseignements concernant leurs techniques se trouvent dans l'*Album Christine de Pizan*.

²⁰ Voir l'*Album Christine de Pizan*, page 409 concernant sa correction des manuscrits [B] et [D].

²¹ Voir l'*Album Christine de Pizan*, page 405 par exemple. La main X est celle de Christine.

²² Ces dates et l'ordre de préparation sont basées sur les renseignements dans l'*Album Christine de Pizan* et dans l'édition critique du *Chemin* de Tarnowski, 2000, pages 63-4. On doit réaliser que la copie et l'enluminure d'un manuscrit sont des fonctions indépendantes qui ne sont pas nécessairement effectués dans le même ordre dans la production du corpus.

Tableau 1: Sept manuscrits du *Chemin de longue étude* produits par Christine de Pizan, dans leur ordre de préparation

Manuscrit	Sigle ²³	Date	Destinataire	Miniatures (prévues)	Artiste
Bruxelles, KBR, 10983	[F]	1403	Philippe le Hardi, duc de Bourgogne	4	Maître du Couronnement de la Vierge
Chantilly, Musée Condé, 493	[L]	1403-1405 ²⁴	Isabeau de Bavière ²⁵	4	Maître bleu-jaune-rose de Chantilly
Bruxelles, KBR, 10982	[A]	1403	? duc de Bourgogne (inventaire de 1420) ²⁶	6	Maître du Couronnement de la Vierge
Paris, BnF, 1643	[B] ([B1]) ²⁷	1403	Louis, duc d'Orléans	0 (5) (16)	Hors sujet
Paris, BnF, 1188	[D]	1403	Jean, duc de Berry	5	Maître du Couronnement de la Vierge

²³ Robert Püschell a basé son édition critique de 1887 sur les sept manuscrits qu'il connaissait, trouvés dans les bibliothèques de Paris, Bruxelles, et Berlin. Il leur a assigné les initiales allant d'A à G. Comme deux de ces manuscrits (les manuscrits [E] et [G]) étaient produits après la mort de Christine, ils sont exclus du corpus de la présente étude. Les manuscrits trouvés plus tard au Musée Condé de Chantilly et à la bibliothèque britannique (British Library) étaient classés avec les initiales L et R pour « le Livre de Christine » et « le manuscrit de la Reine. »

²⁴ Tandis que l'exemplaire du *Chemin* dans le manuscrit Chantilly 493 est cru produit en 1403, il sera inclus dans le manuscrit-recueil entre 1403 et 1405. Voir Laidlaw, « How long is the *Livre du chemin de long estude* », page 86.

²⁵ L'identité du premier possesseur du manuscrit Chantilly 493 reste incertaine. Laidlaw, « Publisher's Progress, » page 48 et « Manuscript Tradition, » page 234-5 suggère qu'il puisse avoir été préparé pour Valentine Visconti, femme de Louis d'Orléans. Cette suggestion est basée sur une inscription dans l'inventaire d'un manuscrit dont la description correspond à celle de ce manuscrit. De leur côté, les auteurs de l'*Album Christine de Pizan* croient que ce manuscrit était dédié à la reine, Isabeau de Bavière, à cause d'un titre ajouté au XVII^e siècle au folio 1r. Voir l'*Album*, pages 190-191.

²⁶ Des opinions opposées concernent l'identité des premiers possesseurs des deux manuscrits bourgognes. Gaspar et Lyna écrivent les notices pour les manuscrits de Bruxelles 10982 [A] et 10983 [F] dans « Les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque royale de Belgique, première partie ». Ils croient que le manuscrit [A] était le manuscrit de Philippe le Hardi, présent dans son inventaire de 1404. Mais l'*Album Christine de Pizan*, à la page 395, place le manuscrit 10982 dans l'inventaire de Jean sans Peur en 1420. À la page 387, les auteurs de l'*Album* indiquent que le manuscrit 10983 [F] était présent dans l'inventaire de 1404.

²⁷ Le manuscrit [B] est unique parmi le corpus, ayant été copié par Nicole Barbet, secrétaire de la chancellerie de Louis d'Orléans et pas par un copiste de l'atelier de Christine. Les corrections et les notes marginales de la main de Christine de Pizan indiquent l'intention d'exécuter un exemplaire plus luxueux destiné au duc de Berry, le manuscrit noté comme [B1]. On ne sait pas si ce manuscrit a été réalisé. Ouy et Reno, « Où mène le *Chemin de long estude* ? » à la page 185 suggèrent que le projet a été abandonné à la fin d'hiver 1403.

Paris, BnF, 836	[C]	1406-1408	Pour Louis, duc d'Orléans. Après son assassinat, à Jean, duc de Berry	8	Maître de l'Épître Othéa
Londres, BL, Harley 4431	[R]	1413-1414	Isabeau de Bavière	8	Maître de la Cité des dames et son atelier

1.1.3 Miniatures des manuscrits du *Chemin de longue étude*

Comme l'indique le tableau 1, le nombre de miniatures varie selon les manuscrits du *Chemin*. Dans le corpus de la présente étude, il y a trente-cinq miniatures réalisées et vingt et un non réalisées, dont cinq pour le manuscrit [B] et seize pour le manuscrit [B1]. Le tableau 2 indique la nature et la position des miniatures dans les manuscrits du corpus et les met en correspondance avec les vers s'y rapportant.

Une particularité de ce corpus est la variation qui existe dans les thèmes abordés et dans l'exécution des miniatures. Au cours d'une décennie, sous la direction de Christine, quatre artistes ont produit des miniatures destinées à des mécènes différents. Par conséquent, les miniatures résultantes peuvent varier radicalement. Parfois, les divergences sont de moindre importance quand elles concernent spécifiquement la créativité de l'artiste ou même ses méthodes de travail. Par exemple, dans le manuscrit Paris BnF 836 [C] la couleur de la robe de Christine change successivement de brune à bleue et puis à grise. Nous pouvons comprendre ce manque de continuité en comprenant la façon dont travaillaient des artistes.

À cette époque, les enluminures étaient souvent créées dans l'atelier d'artistes installés dans un quartier particulier de Paris sur la Rive Gauche.²⁸ Ce travail d'enluminure précédait la reliure des folios des parchemins et avait lieu en même temps que progressait le travail des copistes ou, rarement, une fois la copie achevée. Par habitude, les folios n'arrivaient pas tous dans l'atelier de l'enlumineur au même

²⁸ Camille *The Master of Death* pages 26-29.

moment.²⁹ Il n'est pas surprenant que travailler ainsi, c'est-à-dire de manière discontinue, ne favorisait pas une certaine unité à l'ensemble de l'œuvre.

Nous notons, dans notre corpus de miniatures de présentation, que la technique d'exécution des miniatures de présentation varie. Ainsi, les miniatures des quatre premiers manuscrits produits étaient en grisaille teintée tandis que celles des deux derniers étaient polychromes. Dans une analyse de la production des manuscrits par Christine, James Laidlaw a suggéré que le choix d'utiliser la technique de grisaille ait été une considération financière de sa part.³⁰ Mais rappelons que la grisaille, « une peinture ton sur ton... utilisant plusieurs niveaux de gris, du blanc au noir »³¹ était une technique très estimée et bien appréciée en France depuis le début du XIV^e siècle.³² Il est bien possible, par conséquent, que le choix de la technique d'exécution des miniatures en grisaille de Christine était autant une décision de goût que dû à des considérations économiques. Selon Patricia Stirnemann, « L'engouement pour une mode contemporaine, telle la grisaille au XIV^e siècle, peut exercer une influence, en ainsi de suite. »³³

²⁹ De Hamel, *Scribes and Illuminators*, pages 18, 48-49 et 51. Richard et Mary Rouse, *Manuscripts and their Makers*, premier tome, page 274, expliquent la manière dont un artiste reçoit son travail.

³⁰ Laidlaw, « Christine and the Manuscript Tradition. » page 236.

³¹ Cockshaw et Watteux, « L'art de la grisaille. » Site : http://expositions.bnf.fr/flamands/arret/07_1.htm

³² Cockshaw, *Miniatures en Grisaille*, page iii.

³³ Stirnemann, « La décoration, » *Lire le manuscrit médiéval*, page 134.

3.1 Tableau 2 - Nature des miniatures dans les manuscrits du *Chemin***Tableau 2: Nature des miniatures dans les manuscrits du *Chemin***

Place des miniatures en correspondance avec le vers du texte qu'elle procède ³⁴	Nature (ou la nature éventuellement prévue ³⁵) des miniatures	Sigle des manuscrits qui contiennent (ou peuvent avoir l'intention de contenir ³⁶) une miniature de cette nature	Vers se rapportant à la miniature
Vers 1	Remise du livre au roi	A, (B), (B1), C, D, F, L, R	Vers 1
Vers 61	Christine dans son lieu d'étude	A, (B1)	Vers 173
Vers 451	Christine et Sibylle	A, (B), (B1), C, D, F, L, R	Vers 459
Vers 787	Pégase et la fontaine de Sapience	A, (B), (B1), C, D, F, L, R	Vers 793
Vers 1569	La montée au ciel	A, (B), (B1), C, D, F, R	Vers 1591
Vers 1785	Christine et Sibylle au ciel	(B1), C, R	Vers 1823
Vers 2049 (1)	Les Influences et les Destins	L (peut-être B et B1)	Vers 2072
Vers 2049 (2)	La cour de Raison avec le trône vide	A (peut-être B et B1)	Vers 2257
Vers 2257	La cour de Raison avec le trône vide	(B1), C, R	Vers 2257
Vers 2599	(La requête à la cour)	(B1)	Vers 2599
Vers 2811 (1)	La cour de Raison assemblée en une rangée, tous les sièges étant occupés	(peut-être B1), D	Vers 2515 – l'arrivée de Raison

³⁴ La numérotation des vers correspond à celle de l'édition critique du *Chemin* de Tarnowski de 2000.

³⁵ La nature éventuellement prévue des miniatures pour le manuscrit [B1] est extrapolée des vers du texte dans le manuscrit [B] d'après des instructions manuscrites par Christine pour indiquer la place des enluminures dans le manuscrit [B1].

³⁶ Au vers 2049 et 2811 du texte, des miniatures de natures distinctes se trouvent dans des manuscrits différents. Comme on ne peut pas connaître les intentions précises de Christine concernant les manuscrits [B] et [B1], les deux choix sont possibles.

Vers 2811 (2)	La cour de Raison en session, avec un homme présent	(peut-être B1), C, R	Vers 2568 – le chef des envoyés Vers 2817- l’avocat Vers 6226 - Maître Avis
Vers 3475	(Noblesse)	(B1)	Vers 3475
Vers 3721	(Chevalerie)	(B1)	Vers 3721
Vers 3839	(Richesse)	(B1)	Vers 3839
Vers 4083	(Sagesse)	(B1)	Vers 4083
Vers 6139	(Maître Avis)	(B1)	Vers 6139
Vers 6279	La cour de Raison et la tâche confiée à Christine	(B1), C, R	Vers 6316

Le tableau 2 indique seize endroits différents possibles dans le corpus (indiqués par le vers du texte qu’ils précèdent) où se trouvaient les miniatures réalisées ou où se situeraient les miniatures non réalisées. Aux vers 2049 et 2811 du poème, où des miniatures de natures distinctes ont été insérées dans les différents manuscrits, on ne peut pas savoir avec certitude ce qui aurait été destiné pour les manuscrits [B] et [B1].

Malgré le grand nombre de miniatures de voyages terrestres et célestes trouvés près du début des manuscrits, dans l’ensemble, ce sont les miniatures courtoises qui prédominent. Elles se trouvent dans les miniatures de présentation, ainsi que dans celles représentant les Influences et les Destins et la Cour de Raison. Ce dernier cadre correspond aux deux derniers tiers du poème et est peu illustré par rapport au premier tiers. Dans les manuscrits [C] et [R] produits plus tard (et dans le manuscrit [B1] dont on n’est pas sûr de l’existence), un plus grand accent a été mis sur la réalisation ou l’intention des miniatures dans la partie du manuscrit qui représente la Cour de Raison.

1.2 Acteurs

1.2.1 Mécènes

Des sources indiquent qu’à son époque, Christine de Pizan était exceptionnelle pour sa production de copies multiples d’une seule œuvre (soit dans des manuscrits

monotextuels, soit dans des manuscrits-recueils³⁷) pour plusieurs destinataires. L'estimation par Gilbert Ouy que près de la moitié des manuscrits de Christine ont pu être détruits ou perdus permet de penser que les noms de certains de ses commanditaires de ses œuvres ne sont plus connus. Beaucoup de mécènes de Christine étaient des membres de la famille royale, dont certains, y compris le roi, avaient de vastes bibliothèques périodiquement inventoriées. Il est intéressant de noter que les inventaires de la Bibliothèque royale ne contiennent aucune trace que le dédicataire principal du *Chemin*, le roi Charles VI, ait eu une copie de l'œuvre³⁸ même si nous pouvons nous attendre à ce qu'il aurait reçu la première.³⁹ Certains d'autres membres de la famille royale ont reçu de multiples exemplaires, peut-être pour satisfaire leur demande avide pour les œuvres de luxe.

La décennie de la production des manuscrits du *Chemin* (de 1403 à 1413-1414) était remplie d'intrigues politiques et religieuses en France et en Europe et de désaccords entre certains membres de la famille royale française. Il est possible que Christine cherche à garder sa neutralité avec ses mécènes et simultanément à rester fidèle à ses convictions. Les deux intérêts professionnels et personnels devaient être considérés, car les mécènes de Christine ont souvent joué des rôles importants pour assurer l'avenir économique de sa famille.⁴⁰

³⁷ Autrand, Stirnemann et Villela-Petit, *Les Très riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV siècle*, page 17.

³⁸ Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V, Partie II* (avec un inventaire des livres appartenant aux rois Charles V et Charles VI, pages 1-200) n'indique pas un exemplaire du *Chemin*. L'*Album Christine de Pizan*, dans sa table des possesseurs, pages 753-7 également ne signifie pas que le roi Charles VI en avait un exemplaire.

³⁹ Laidlaw, « How Long is the *Livre du chemin de long estude* ? » écrit à la page 84 : « It is reasonable to assume that the dukes received their copies soon after the king... » qui implique que le roi a reçu le premier manuscrit contenant ce poème.

⁴⁰ Willard, *Christine de Pizan : Her life and works*, à la page 43 mentionne d'une dot royale pour la fille de Christine pour entrer au couvent dominicain royal à Poissy et, aux pages 165-167, elle discute la recherche de Christine pour un poste pour son fils Jean de Castel à la cour du duc d'Orléans et plus tard à la cour du duc de Bourgogne.

1.2.2 Femme poète

Christine de Pizan était liée de près aux diverses cours de la dynastie des Valois, plus spécialement par quatre membres de sa famille. Son père, Thomas de Pizan, était astrologue du roi Charles V tandis que son époux, Etienne de Castel, était notaire auprès du roi Charles VI. Son fils, Jean de Castel, évoluait dans plusieurs cours – en Angleterre, en Bourgogne, à Bourges et en Espagne. Finalement sa fille, Marie de Castel, est entrée au couvent à Poissy avec le soutien financier de la Couronne. Andrea Tarnowski, rédactrice de l'édition critique du *Chemin*, mentionne que la femme poète elle-même « ... avait obtenu la charge de chambrière de la reine.... »⁴¹ Durant son veuvage Christine a entrepris son propre chemin de longue étude, en partie grâce à l'accès à la bibliothèque royale où elle pouvait lire les ouvrages littéraires y étant préservés.⁴²

N'étant pas formellement liée avec une cour particulière, Christine a pu entretenir des liens avec plusieurs incluant celle de la reine et des ducs d'Orléans, de Berry et de Bourgogne. Des références historiques dans les comptes de la reine et du duc de Bourgogne indiquent des cadeaux⁴³ et des paiements à Christine,⁴⁴ et l'inventaire de la bibliothèque de Jean duc de Berry fait référence à la remise de son manuscrit du *Chemin* le 20 mars 1403 par « Christine ».⁴⁵

Selon Jacques Krynen : « Christine hait les factions et ne prête sa plume à la propagande d'aucun parti. [...] Christine de Pisan n'a écrit ni pour un mécène ni pour un chef de parti. Toute son œuvre prend une signification et une unité dans la recherche d'une difficile concorde. »⁴⁶ Par son indépendance, Christine peut suivre sa propre idéologie en défense du pays.

⁴¹ Tarnowski, édition critique du *Chemin*, p 12. Cette idée n'est pas corroborée dans d'autres sources biographiques.

⁴² Willard, *Christine de Pizan: Her Life and Works*, page 30.

⁴³ Willard, *Christine de Pizan: Her Life and Works*, page 164.

⁴⁴ McGrady, « What is a patron? », page 198.

⁴⁵ *Album Christine de Pizan*, page 403.

⁴⁶ Krynen, *Idéal du Prince et Pouvoir Royal*, page 142

1.2.3 Lecteurs

Ce corpus de Christine de Pizan contient plusieurs formes de représentation symbolique qui incluent le genre de songe, les figures allégoriques et plusieurs emblèmes et devises. Ces différents aspects seront considérés pour mieux comprendre comment les caractéristiques représentatives des miniatures révèlent leur sens à une audience initiée.

En discutant les études iconographiques, Jonathan J. G. Alexander, a noté que :

« ...meaning in images could vary for different spectators, that they were not static over time, and also that they may often be sites of contested and conflicting meanings. As such these meanings are only intelligible in the social contexts in which they were created, semiotically in other words. »⁴⁷

Pour comprendre les informations sémiotiques, on doit entrer en quelque sorte d'apprentissage, soit formel soit informel. Par exemple, en 1406, le roi Charles VI accorde une charte et officialise la science de l'héraldique en France,⁴⁸ un système très spécifique et précis. D'autres systèmes représentatifs beaucoup plus fluides sont appris par l'observation attentive et par expérience personnelle.

La femme poète elle-même fournit une explication concernant les figures dans les nuées au moyen d'une longue rubrique dans le manuscrit Londres Harley 4431 au folio 95v de son *Epistre Othéa* pour éduquer ses lecteurs :

« Affin que ceulz qui ne sont mie clerks poetes puissent entendre en brief la significacion des histoires de ce livre, est a savoir que par tout ou les ymages sont en nues, c'est a entendre que ce sont les figures des dieux ou deesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle selon la maniere de parler des ancians poetes. Et pour ce que deyté est chose espirituelle et eslevee de terre, sont les ymages figurez en nues et ceste premiere est la deesse de sapience. »⁴⁹

Le choix des éléments représentatifs est déterminé par Christine, en tant qu'auteur et créatrice des images, et peut exprimer son point de vue, souvent dans une manière cachée. Les divergences de significations entre le texte écrit et les illustrations

⁴⁷ Alexander, « Art History, Literary History, and the Study of Medieval Illuminated Manuscripts. » *Studies in Iconography*, Volume 18, 1997, page 54.

⁴⁸ Pine, *Heraldry and Genealogy*, page 64.

⁴⁹ Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa': Painting and Politics at the Court of Charles VI*, pages 75-76.

ou simplement dans les variations entre certaines images présentent un défi pour comprendre les intentions de Christine.

Dans cette étude nous rencontrerons des exemples de toutes sortes de symbolisme et chercherons à déchiffrer la sémiotique de ce corpus des miniatures du *Chemin de longue étude*. Souvent il est nécessaire de consulter d'autres sources primaires contemporaines ou des sources secondaires pour apprendre les moyens de le faire.

1.3 Questions et méthodologie

Le corpus de la présente recherche a été sélectionné pour le texte standardisé du poème et l'imagerie variable dans les manuscrits enluminés du *Chemin* produits par l'auteur elle-même, durant une période tumultueuse de l'histoire de France. Cette combinaison de variables permet aux chercheurs de se poser les questions suivantes et de tenter d'y répondre : Quelles sont les fonctions des miniatures du corpus ? Comment les images enrichissent-elles le texte ? Comment Christine a-t-elle employé des représentations symboliques pour transmettre ses considérations qu'elle peut choisir de ne pas exprimer explicitement dans son texte ? Quels sont les messages que les miniatures pouvaient transmettre aux lecteurs médiévaux et qu'ils peuvent nous communiquer de nos jours.

Pour l'objet de cette étude, un sous-ensemble des miniatures courtoises a été isolé de toutes les miniatures du corpus de manuscrits du *Chemin* produits par Christine. Ce sous-ensemble comprenant quinze des trente-cinq miniatures réalisées et treize des vingt et un miniatures prévues représente la moitié des images (vingt-huit sur cinquante-six) destinées au corpus. Comme on ne peut que spéculer sur les images prévues pour les manuscrits [B] et [B1], cette étude se limite à un examen concernant les images réalisées dans les cadres courtois dans les manuscrits [F], [L], [A], [D], [C] et [R].

Il y a six miniatures de présentation, une miniature représentant les Influences et les Destins et huit miniatures (trouvées dans quatre manuscrits) de la Cour de Raison. Ces huit dernières miniatures se répartissent en quatre sous-ensembles qui seront décrits en détail plus tard.

Pour effectuer la recherche prévue, nous avons identifié, trouvé, reproduit et décrit les miniatures du corpus. Suivant l'identification du corpus, les miniatures étaient

localisées, obtenues et reproduites. Les dimensions réelles des miniatures sont incluses avec leurs reproductions pour donner au lecteur une appréciation de la petitesse des miniatures et de la richesse de leurs détails.

L'imagerie visuelle doit être comparée à l'imagerie textuelle par une lecture détaillée du texte et un examen systématique des images courtoises qui sera accompli en suivant un processus détaillé pour considérer des multiples éléments de chaque miniature. Malgré le fait que certaines miniatures souvent reçoivent plus d'attention que d'autres, cette approche systématique assure que chaque miniature reçoit une considération égale.

Parce que les deux médias, le textuel et le visuel, ne transmettent pas nécessairement le même message, les divergences entre le texte et les images qui se rapportent seront notées et étudiées de manière approfondie.

Chapitre 2 – Représentations de présentations

2.1 Présentation

La dédicace d'un manuscrit par un auteur à son dédicataire est une occasion souvent immortalisée dans une miniature de présentation. Donal Byrne écrit : « The literary dedication scene, with an author presenting his work to a patron, is one of the commonplaces of medieval book-painting. »⁵⁰ En France, cette tradition a évolué avec le programme de traduction des œuvres classiques dans la langue vernaculaire et le désir des rois Valois de poursuivre ce programme pour valider leur nouvelle dynastie. Si la miniature de présentation n'a pas été une caractéristique de tous les manuscrits de Christine,⁵¹ elle est néanmoins commune à tous les manuscrits illustrés contenant *Le Chemin*.

Brigitte Buettner examine l'association de la présentation d'une œuvre à un mécène avec les étrennes, la période de remise des cadeaux associée au début de la nouvelle année. Elle indique également l'endroit habituel pour de telles présentations, dans une chambre à parer plutôt que dans un cadre courtois formel.⁵²

Il est important de réaliser que les miniatures de présentation sont préparées et incluses dans le manuscrit avant l'événement d'une dédicace peut prendre lieu, s'il y a, en fait, une présentation. Donc, au moment de sa préparation, la miniature est précoce, représentant une scène idéalisée d'un événement encore à suivre.

Dans les miniatures de présentation ou de dédicace de la période, l'iconographie est standardisée, contenant, au minimum, trois éléments : le dédicataire, le manuscrit (l'objet dédié) et l'auteur, la personne qui réalise la dédicace. Le manuscrit est central, représenté dans l'espace entre l'auteur qui le remet et le dédicataire qui le reçoit. En fait, le manuscrit existe en multiples dimensions : en tant que l'objet physique représenté entre les mains de l'auteur et le dédicataire et dans la représentation visuelle de la dédicace à l'intérieure de ce manuscrit qui contient également la dédicace textuelle. Concernant la

⁵⁰ Byrne, « Rex imago Dei : Charles V of France and the *Livre des propriétés des choses*, » page 106.

⁵¹ Selon l'*Album Christine de Pizan*, page 104, le manuscrit Paris BnF 848 était le premier manuscrit de Christine de Pizan avoir une miniature de présentation en 1400.

⁵² Buettner, « Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400. »

production d'une telle miniature, Stephen Perkinson note : « Indeed, while we are often tempted to view dedication scenes as documentary records of the presentation of particular books, it is crucial to recall that these images were, without exception, created *before* the actual dedication had taken place. »⁵³ Selon lui, les miniatures dépeignant la présentation d'un manuscrit à un dédicataire sont toujours les représentations d'un évènement hypothétique. De manière générale, en ce qui concerne la représentation d'un tel évènement nous pouvons nous attendre à ce que son créateur dirige de façon uniforme les artistes collaborant à sa production d'images.

En considérant les miniatures de présentation dans ce corpus, un point d'intérêt particulier est à souligner. Il concerne le laps de temps écoulé entre la production des cinq premiers manuscrits des miniatures de présentation en 1403 et la production des deux derniers quelques années plus tard,⁵⁴ après une présentation réelle aurait pu avoir lieu. Dans ce cas, les miniatures de présentation des manuscrits [C] et [R], avec toutes leurs similitudes, pourraient être un portrait d'un évènement historique réel, une exception à la déclaration absolue de Perkinson notée antérieurement.

⁵³ Perkinson, *The Likeness of the King*, page 214.

⁵⁴ Tableau 1 indiquent les dates de production du manuscrit Paris BnF 836 [C] entre 1406 et 1408, et du manuscrit Harley 4431 [R] entre 1413 et 1414, une décennie après les premiers cinq manuscrits étaient produits.

2.2 Miniatures

Les miniatures de présentation du corpus sont individuellement reproduites et décrites dans la section suivante.

2.2.1 Manuscrit Bruxelles, KBR, 10983 [F], folio 1r ⁵⁵



Figure 1 : Ms Bruxelles KBR 10983, folio 1r
Dimensions réelles : 85 x 87mm

Le roi est assis sur une estrade devant un édicule. Il porte une couronne et le collier de l'ordre de la Cosse de genêt.⁵⁶ Son ample robe a une haute encolure et des manches longues aux découpures élaborées.⁵⁷

Derrière lui, à l'abri de l'édicule tendu d'un drap d'honneur d'azur semé de fleurs de lys d'or, se tiennent trois courtisans aux styles de robes et de chapeaux variés. Un ou peut-être deux d'entre eux portent la même sorte de collier que le roi.⁵⁸

⁵⁵ Voir l'*Album Christine de Pizan* page 386 pour l'image reproduite en noir et blanc et page 391 pour sa description écrite.

⁵⁶ Hablot « L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI : mise en scène d'une devise royale »

⁵⁷ Van Buren, « Illuminating Fashion, » glossaire, page 302.

⁵⁸ La description dans l'*Album Christine de Pizan* mentionne deux courtisans portant le même collier que celui du roi. Malheureusement, la qualité de reproduction de cette miniature ne permet pas la confirmation de cette description.

La femme poète à la droite du roi est agenouillée devant lui ; elle tient de ses deux mains son œuvre qu'elle offre au souverain. Celui-ci approche sa main gauche du manuscrit.

Il est à remarquer la simplicité du tiers droit du cadre dans lequel apparaît Christine de Pizan sur fond blanc, en contraste avec la représentation élaborée du roi et de sa suite à gauche.

Alors que la reproduction est en noir et blanc, la description proposée dans *Album Christine de Pizan*⁵⁹ mentionne des améliorations faites à cette miniature en grisaille. Le manuscrit offert par Christine de Pizan est doré avec, peut-être, un écusson bleu. La ceinture et les grelots de l'habit d'un courtisan sont également en or. Quant à la houppelande du roi, elle comporte des ombres bleutées, tandis que la robe de la femme poète a des ombres roses grisâtres.

2.2.2 Manuscrit Chantilly 493 [L], folio 184r⁶⁰



Figure 2 : Ms Chantilly 493, folio 184r

⁵⁹ L'*Album Christine de Pizan*, page 391.

⁶⁰ Pour les reproductions en noir et blanc de Chantilly 493 folio 184r voir l'*Album Christine de Pizan*, pages 119 et 202.

Cliché CNRS-IRHT, ©Bibliothèque et archives du Château de Chantilly

Dimensions réelles : 94 x 79 mm

À l'intérieur d'un encadrement simple en or bruni, le roi est représenté assis sous un grand dais simple et sévère, ses pieds sur un coussin posé à même le sol carrelé. Il porte une couronne jaune et un collier de grelots sur sa houppelande. Le souverain est entouré de trois courtisans vêtus de robes de styles différents et portant chacun un chapeau de fabrication élaborée et unique. Un courtisan porte une ceinture où sont suspendus des grelots.

Sur la droite du cadre se trouve la femme poète, agenouillée en train d'offrir son œuvre au roi. La couverture de celle-ci est de teinte rose,⁶¹ avec un fermoir et quatre boulons en métal. Dans cette miniature, le roi tend sa main gauche vers le manuscrit mais le volume reste fermement dans les deux mains de sa créatrice.

Enfin, nous devons souligner le cadre austère de cette miniature dans lequel n'apparaît aucune décoration héraldique ni d'autre emblème.

⁶¹ Voir la description de cette miniature dans l'*Album Christine de Pizan*, à la page 209, pour les renseignements en ce qui concerne l'utilisation de la couleur. Maître Bleu-jaune-rose de Chantilly est si appelé à cause de son application de lavis en bleu, jaune, et rose à sa peinture en grisaille.

2.2.3 Manuscrit Bruxelles 10982 [A], folio 1r⁶²

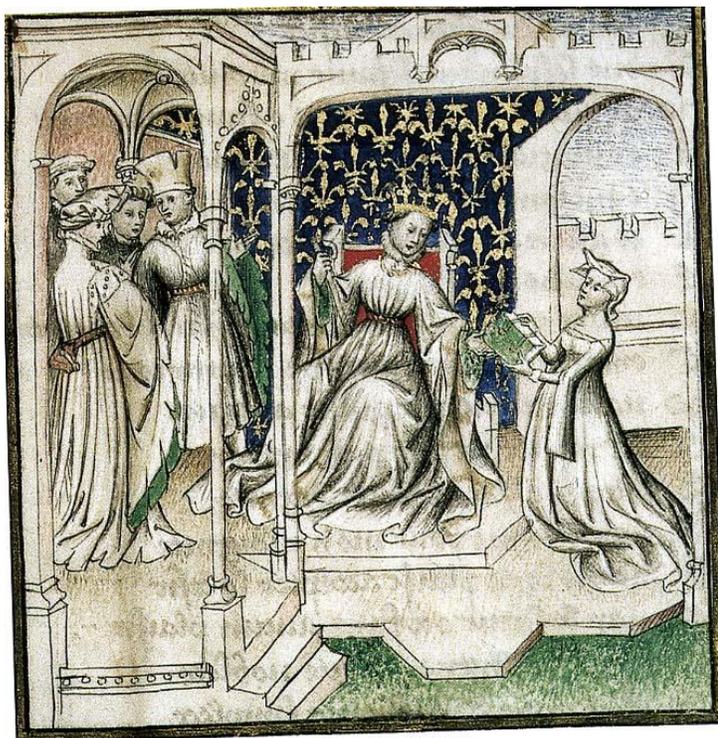


Figure 3: Ms Bruxelles 10982, folio 1r

Dimensions réelles : 98 x 95mm

Cette miniature montre un cadre architectural complexe, ouvert sur la nature, à l'herbe et au ciel. Le roi couronné est assis sur un trône situé au centre de l'image, au-dessous d'un édicule en pierre crénelé. Il tient un sceptre à la main droite et porte un collier au motif ne ressemblant pas à celui d'une cosse de genêt. Derrière son trône au dossier rouge est tendu un drap d'honneur d'azur semé de fleurs de lys d'or.

Quatre courtisans remplissent le tiers du cadre à gauche, sous une coupole voûtée, séparée par deux colonnes du roi et du lieu de la présentation. Deux d'entre eux portent des robes à manches longues avec des découpures de teinte verte et trois (et peut-être même le quatrième) des chapeaux de formes variées. Le courtisan le plus en avant de la scène porte une bourse suspendue à sa ceinture au milieu du dos.

⁶² Voir l'*Album Christine de Pizan* page 394 pour une reproduction de cette miniature en noir et blanc, et page 398 pour sa description. Voir van Buren, *Illuminating Fashion* page 106 pour une reproduction en couleur de haute qualité.

Christine de Pizan, la femme poète occupe le tiers à droite du cadre. Sa silhouette se détache bien sur l'arrière-fond d'un balcon crénelé et du ciel. Elle est agenouillée en bas de l'estrade alors qu'elle offre son manuscrit au roi. La couverture en est de couleur verte et comporte deux fermoirs. Le roi tend sa main gauche vers le manuscrit offert et soutenu par son auteur.

2.2.4 Manuscrit Paris 1188 [D], folio 1r⁶³

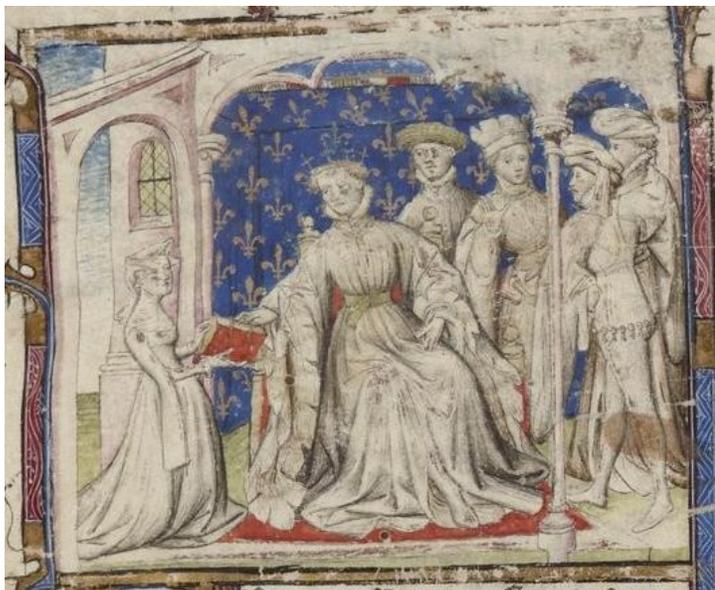


Figure 4: Ms Paris 1188, folio 1r

Dimensions réelles : 82 x 95mm

La composition de l'espace représenté est d'une complexité à rapprocher seulement de celle de la miniature de présentation dans le manuscrit Bruxelles 10982 [A]. Bien que l'orientation de cette image soit inversée et que l'architecture soit un peu plus simple, les deux représentations sont assez similaires. La femme poète apparaît dans l'espace clos de l'extérieur et sur la gauche du cadre plutôt que sur la droite, agenouillée sur le seuil de la chambre, à la main droite du roi.

Celui-ci est assis sur un trône à dossier et tapis rouge, contre un mur tendu d'un drap d'honneur bleu parsemé de fleurs de lys d'or. Il est en houppelande avec une ceinture autour de la taille, une haute encolure et des manches aux découpures élaborées.

⁶³ Voir l'*Album Christine de Pizan* page 402 pour la reproduction en noir et blanc, et page 406 pour sa description. La miniature est téléchargeable du site web Gallica. Consulter l'appendice A pour les détails d'accès.

Le roi porte un collier, peut-être à la cosse de genêt.⁶⁴ Il tend sa main droite vers Christine de Pizan et ainsi touche le manuscrit rouge qu'elle va lui offrir puisque le tome repose encore dans les mains de la femme poète.

Le roi est accompagné à la droite de la miniature de quatre courtisans vêtus de divers modes⁶⁵ et coiffé de chapeaux de conceptions différentes. L'homme le plus proche du roi porte un chapeau en paille, mis en valeur par la couleur jaune ou or.

2.2.5 Manuscrit Paris 836 [C], folio 1r.⁶⁶



Figure 5: Ms Paris 836, folio 1r

Dimensions réelles : 100 x 83mm

⁶⁴ La description de cette miniature dans l'*Album Christine de Pizan*, page 406 ne mentionne pas le collier du roi, et la qualité de la reproduction de l'image disponible ne permet pas une identification précise.

⁶⁵ La description dans l'*Album Christine de Pizan* page 406 note des détails comme une bourse et un poignard qui sont difficiles à distinguer à cause de la qualité de la miniature elle-même, et de la qualité de sa reproduction.

⁶⁶ Voir l'*Album Christine de Pizan* page 268 pour une reproduction en noir et blanc, et les pages 274-5 pour une description de la miniature. Cette miniature a été téléchargé du site web Gallica. Consulter l'appendice A pour les détails d'accès.

Dans un espace à l'architecture simple, le roi est assis sur un trône sous un dais de drap d'honneur azur parsemé de fleurs de lys d'or. Une porte étroite en bois avec un sommet arrondi et trois barres métalliques horizontales se trouve fermée à la droite des personnages. Les murs de la chambre sont roses et le sol est carrelé de blanc et or. Le roi porte une couronne de quatre fleurons allongés et tient un sceptre dans la main droite. Sur sa houppelande bleue, à col montant et agrémentée d'une ceinture d'or, le souverain porte un collier à grelots. La décoration de sa robe apparaît dans la fourrure qui la borde et la broderie en or d'un animal sur la manche droite.

Quatre courtisans debout entourent le roi, deux de chaque côté. Ils sont tous vêtus de houppelandes de couleurs différentes et trois portent des colliers à cosse de genêt. Celui le plus à gauche du cadre porte un chapeau orné d'une plume blanche ainsi qu'une écharpe aux grelots d'or alors que le plus à droite porte un baudrier en or. Trois courtisans sont tête nue et les deux près de la porte semblent avoir « the stylish not heed haircut ». ⁶⁷ Enfin, notons leur taille : les deux à la gauche de la miniature sont d'une taille très petite tandis que ceux à la droite sont beaucoup plus grands.

Quant à Christine, elle est agenouillée à la droite du roi. Elle porte une robe brune avec une guimpe et une cornette blanche. Entre ses mains, elle tient un manuscrit rouge avec quatre bosses en métal et deux grands fermoirs. Cet ouvrage peu épais est de grande taille puisque Christine peut y poser son avant-bras, du coude au bout des doigts, couvrant seulement les trois quarts de la longueur du volume. Nous remarquons qu'elle garde le contrôle de son manuscrit bien que le roi le touche avec sa main gauche.

⁶⁷ Van Buren, *Illuminating Fashion*, pages 122-123, 311.

2.2.6 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 178r ⁶⁸



Figure 6: Ms Londres Harley 4431, folio 178r

© The British Library Board, Harley 4431 f.178r

Dimensions réelles : 103 x 78mm ⁶⁹

La scène de présentation du *Chemin* dans le manuscrit Harley 4431 [R] a lieu dans un petit espace clos encadré par un ouvrage de maçonnerie décorative en pierre. Le sol de la chambre est carrelé en vert et le plafond est en bois. Une porte en bois, fermée, avec sa partie supérieure arrondie apparaît sur la droite du cadre.

Le roi est assis sur un trône sous un dais de drap bleu semé de fleurs de lys d'or. Il porte une robe noire à col montant, bordée de fourrure, avec une ceinture d'or, et un animal en or brodé sur la manche droite. Sa couronne et son collier de L'ordre de cosse de genêt sont également en or.

⁶⁸ Voir l'*Album Christine de Pizan* page 332 pour une reproduction en noir et blanc. Cette reproduction en couleur était téléchargée du site web, *The Making of the Queen's Manuscript*, avec la permission de The British Library Board. Consulter l'appendice A pour les détails d'accès.

⁶⁹ Cette miniature ne reçoit pas une description détaillée dans l'*Album Christine de Pizan*. Néanmoins une telle description se trouve dans l'introduction de l'édition critique du *Chemin* Tarnowski, page 45.

Quatre courtisans se tiennent de part et d'autre du souverain. Les deux à sa gauche sont de très petite taille tandis que ceux à sa droite sont plus grands. Notons que l'homme à gauche qui porte un chapeau est le plus petit de tous et son visage est particulièrement mince. Tous les courtisans sont vêtus de houppelandes de couleurs différentes et trois sont nu-tête. L'homme à l'extrême droite est vêtu d'une robe bleue sur laquelle ressort l'or de sa ceinture et de son baudrier.

Quant à Christine, elle porte une robe grise avec des sous-manches bleus, une guimpe et une cornette blanche. Elle est agenouillée à la droite du cadre et tend un manuscrit relié en rouge avec deux fermoirs vers le roi qui saisit le coin supérieur du tome de la main gauche.

2.3 Descriptions textuelles et interprétations visuelles

2.3.1 Contexte

La dédicace du poème commence au premier vers et continue jusqu'au soixantième. Le roi Charles VI, dans son honneur et sa dignité, digne de sa position de pouvoir grâce à Dieu, est le sujet des quinze premiers vers. Selon la femme poète, le souverain est un « tres digne lis hault et magniffié, pur et devot, de Dieu saintifié » (v5-6). De manière métaphorique le roi et le lis ne font qu'un.

À la suite du quinzième vers, l'auteur s'adresse aux « haulx ducs » (v15), aux « princes tres haulx » (v23) et aux « princes poissans » (v55). Ces hommes sont aussi liés à la fleur de lys comme sa progéniture, « gittons d'icelle flour amee » (v19). Ils ne sont pas nommés, ni leur nombre spécifié.

2.3.2 Interprétations visuelles

2.3.2.1 Cadre

Tandis que le texte du poème n'indique pas de détails de la remise de l'œuvre au roi, son premier dédicataire,⁷⁰ l'architecture des lieux ainsi que leur mobilier varient suivant les illustrations. Ainsi, la simplicité de la scène du manuscrit de Chantilly 493 se distingue des cinq autres miniatures de présentation par l'absence totale d'ornement du

⁷⁰ Christine de Pizan, *Le Chemin de longue étude*, vers 9-12.

dais sous lequel est assis le roi. Ce sobre décor contraste avec les autres où un drap d'honneur azur parsemé de fleurs de lys d'or est tendu derrière le roi.

Concernant la composition de chaque illustration, Bruxelles 10982 [A] est la plus détaillée, avec les deux tiers de son espace réservé à l'échange entre le roi et Christine. Paris 1188 [D] présente des points communs avec [A], telle une vue sur l'extérieur avec la peinture du ciel et la présence de bâtiments. Les manuscrits [A] et [D] indiquent clairement que la femme poète arrive de l'extérieur. À ce sujet, un détail spatial est à noter : l'entrée de l'auteur du côté gauche dans la miniature du manuscrit [D] et du côté droit dans toutes les autres miniatures de présentation. Cette orientation spatiale remarquable rappelle certaines miniatures dépeignant une scène d'annonciation dans lesquelles le porteur de la nouvelle s'approche de son destinataire par la gauche.⁷¹

Au niveau de l'architecture des lieux, dans deux images – Paris 836 [C] et Harley 4431 [R] – sur la droite, se trouve une étroite porte fermée caractérisée par sa forme arrondie. Cette porte de bois clair existe dans d'autres miniatures de présentation en dehors de ce corpus, comme dans la miniature de dédicace du manuscrit de Paris BnF 606 où Christine remet son manuscrit à Louis, duc d'Orléans.⁷² Dans ce cas, un seul artiste (le Maître de l'Épître Othéa) a produit la miniature de présentation de Paris BnF 606 et également celle de Paris 836 [C], toutes deux appartenant à l'origine au même manuscrit, le « Manuscrit du Duc ». ⁷³ Malgré le fait que la représentation de la remise d'un manuscrit à son destinataire illustre un événement hypothétique, nous pouvons penser que les expressions visuelles d'une telle présentation auraient eu lieu dans des espaces distincts pour chaque mécène plutôt que dans des espaces très similaires que nous pouvons considérer comme le même.

Il est intéressant de noter que le manuscrit [D], malgré sa modestie, était préparé pour le duc de Berry renommé pour ses goûts de luxe ; il est connu pour avoir « the most

⁷¹ Avril, « Le peinture française au temps de Jean de Berry », à la page 51 reproduit deux scènes de l'annonciation de cette configuration.

⁷² Cette miniature est reproduite dans l'*Album Christine de Pizan* page 240.

⁷³ Le grand « Manuscrit du Duc » était prévu pour le duc d'Orléans et en production au temps de son meurtre. Les cinq tomes, les manuscrits BnF 835, 606, 836, 605 et 609, chacun relié séparément de nos jours, ont compris le « Manuscrit du Duc » présenté au duc de Berry plutôt qu'au duc d'Orléans, sa destinataire originale.

innovative and somptueuse manuscripts in his collection ». ⁷⁴ Quand Christine crée ce manuscrit destiné au duc, elle est au début de sa carrière. Il est possible qu'elle soit donc encore incapable de produire un somptueux manuscrit. Face à cette situation professionnelle, nous pouvons penser que l'auteur choisit de créer alors un manuscrit avec une miniature de présentation novatrice plutôt que somptueuse.

2.3.2.2 Héraldique

Certains éléments symboliques deviennent formalisés et forment une partie de l'héraldique de la monarchie. Ils sont plus fortement associés à l'institution de la monarchie qu'à un souverain particulier.

2.3.2.2.1 Couleur bleue

Il est à noter que la signification des différentes couleurs utilisées en peinture varie suivant les lieux et les époques. En ce qui nous intéresse, Michel Pastoureau écrit à propos de la transformation de la portée en France au Moyen Âge de la couleur bleue. À l'origine associée à la Vierge Marie, la couleur bleue se voit depuis le début du XII^e siècle à la monarchie française. ⁷⁵ Également, dans le domaine héraldique, le bleu a servi comme la teinture du fond pour la fleur de lys dorée pendant des siècles.

2.3.2.2.2 Fleur de lys

Nous remarquons que, dans les miniatures de présentation, la fleur de lys apparaît dans cinq des six images. Le lys est représenté, derrière le roi, sur le drap d'honneur bleu. Selon Stephen Slater :

« The royal coat of arms, of a blue shield strewn with golden fleurs de lis (semy de lis), made its first appearance during the rein of Louis VIII (1223-6). It is supposed that the number of lilies was reduced to three during the reign of Charles V (1364-1380) in honour of the Holy Trinity, although his successor, Charles VI (1380-1422) is known to have used both semy de lis and three fleurs de lis on different occasions. » ⁷⁶

⁷⁴ Buettner, *Boccaccio's Des Cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, page 6.

⁷⁵ Pastoureau, *Blue, the history of a color*, page 41.

⁷⁶ Slater, *Heraldry*, page 91

Anne Hedeman, qui étudie les Grandes Chroniques de France, écrit à propos du symbolisme de cette fleur à trois pétales.⁷⁷ Hedeman constate que le pétale central représente la foi chrétienne tandis que les deux pétales de côté, la sagesse et la chevalerie, protègent la foi. Ces trois qualités permettent au royaume de France d'être fort et solide, rempli de richesses et d'honneur. Le roi règne ainsi sur un royaume sacré où la fleur de lys confirme la protection divine. Il est à noter que ces notions animaient les théories politiques françaises depuis le règne du dernier des rois Capétiens et qu'elles seront renforcées sous Charles VI, dans les années 1390, à travers les lettres et les sermons de Jean Gerson.

Michel Pastoureau écrit que la fleur de lys est, « at one and the same time political, dynastic, artistic, emblematic and symbolic ».⁷⁸ Ainsi, le symbolisme de la fleur de lys a multiples facettes et son importance n'est pas liée uniquement au roi. Au vers 19 du *Chemin*, la femme poète décrit les grands ducs ou princes comme étant les « gittons » ou les rejetons de la fleur de lys,⁷⁹ devenant en effet « les princes des fleurs de lis ».⁸⁰ Ayant du sang royal qui coule dans les veines, ils partagent donc la responsabilité du gouvernement de France.

La miniature de présentation dans le manuscrit Chantilly 493 [L] est unique par son absence de fleurs de lis et de tout autre signe héraldique. Les deux possibles possesseurs originaux de ce manuscrit sont Isabeau de Bavière et Valentine Visconti, toutes deux étrangères mariées avec les frères Valois, Charles et Louis. Est-ce possible qu'une femme étrangère, même reine de France ou duchesse d'Orléans, ne mérite pas cette iconographie héraldique associée avec la dynastie Valois ?

2.3.2.3 Charles VI

Charles VI, roi de France, est dépeint, dans chaque illustration, recevant un manuscrit d'un ouvrage de Christine, de ses mains. Des signes spécifiques symbolisent

⁷⁷ Hedeman, *The Royal Image*, pages 142-143.

⁷⁸ Pastoureau, *Heraldry*, page 98.

⁷⁹ Le mot « gittons » (du français du Moyen Âge) est traduit au mot « rejetons » (du français moderne) par Andrea Tarnowski dans son édition critique du *Chemin* de 2000.

⁸⁰ Autrand écrit des princes des fleurs de lis aux pages 25 et 27 dans « *Les Princes des fleurs de lis : La France et les arts en 1400.* »

le pouvoir du souverain puisqu'il est assis sur un trône et porte une couronne. Pourtant seulement dans les manuscrits [A] et [C] il tient un sceptre à la main droite.

L'aspect vestimentaire du roi varie selon certains détails. Par exemple, dans les miniatures polychromes, sa houppelande est bleue dans le manuscrit [C] et noire dans le manuscrit [R]. Parfois, le collier entourant le haut de ses épaules est fait de grelots comme dans les manuscrits [L] et [C]; d'autre fois un collier à la cosse de genêt entoure son cou, comme dans les manuscrits [F], [D] et [R]. Il est à noter que dans les illustrations produites avant 1406, la robe du souverain est d'aspect neutre alors que dans les manuscrits suivants, Paris 863 [C] et Harley 4431 [R], la broderie en fils dorés d'un grand animal apparaît sur la manche droite de sa robe.

2.3.2.4 Symboles personnels du roi

En plus des symboles héraldiques et dynastiques, les miniatures de présentation du corpus contiennent des symboles plus personnels, spécifiques au roi Charles VI.

2.3.2.4.1 Couleurs du roi

Nous notons que dans les miniatures de présentation polychromes, la houppelande du roi est bleue dans le manuscrit de Paris BnF 836 [C] et noire dans celui du Londres Harley 4431 [R]. La couleur noire était une des couleurs personnelles du roi Charles VI.⁸¹ L'historienne française, Colette Beaune, remarque : « Le noir prend dans les couleurs royales une place de plus en plus grande au détriment surtout du vermill et du vert, » une situation qu'elle lie avec la folie du roi.⁸²

2.3.2.4.2 Genêt

Dans les miniatures de dédicace des manuscrits [F], [C] et [R], le roi et quelques-uns de ces courtisans portent un collier à la cosse de genêt distinct. L'origine de ce détail vestimentaire remonte à Geoffroi d'Anjou qui avait l'habitude de porter une petite

⁸¹ *Paris 1400 : Les arts sous Charles VI*. Annexe 1. « Devises, mots et couleurs : les emblèmes de Charles VI », page 378 note trois couleurs, blanc, vermill et noir 1390 à 1396 ; quatre couleurs, blanc, noir, vert et vermill 1398 à 1402 et au-delà.

⁸² Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400, » page 144.

branche de genêt (*planta genista*) sur son chapeau, donnant ainsi le nom de Plantagenêt à sa dynastie.⁸³

Thierry Crépin-Leblond a compilé un tableau intitulé « L'emblématique des princes des fleurs de lis ».⁸⁴ Dans cette liste, il inclut le genêt comme emblème de Charles VI et le mot « jamais » comme une de ses devises. Sandra Hindman soutient que la combinaison de ces deux éléments dans un collier porté par le roi et ses courtisans a des implications politiques. En faveur de ce raisonnement, Hindman constate : « 'Never Plantagenet' was a forceful response to persistent English claims to the French throne, »⁸⁵ qui a enflammé la guerre de cent ans.

Présentant des renseignements supplémentaires, Susan Crane tempère l'argumentation de Hindman.⁸⁶ Crane décrit la rencontre du roi de France, Charles VI, avec son homologue anglais, Richard II, à Ardres pour arranger le mariage d'Isabelle, fille de Charles, avec Richard. Pendant cette rencontre, Richard II porte un collier de la livrée du roi de France, un cadeau de Charles VI, qui a porté un collier correspondant. « Made by the Parisian jeweler Jehan Compère, these matching collars for Ardres were formed of gold branches, flowers, and seed pods of broom, trimmed with pearls, green and white enamel, a ruby, and fifty pendent gold letters spelling out the motto 'Jamès' ten times. »⁸⁷ Crépin-Leblond et Hindman identifient 'James' ou 'Jamès' comme équivalent à la devise du roi, 'Jamais.' Hindman suggère deux façons possibles de lire le mot : « The pun could be read in two ways, as either 'I have loved the broom flower' or 'Never Plantagenet.' »⁸⁸ Ayant considéré ces diverses possibilités, Susan Crane conclut que l'échange des devises entre les deux rois à Ardres est une démonstration de leur esprit d'unification plutôt que de leur esprit de compétition.

⁸³ Le fils de Geoffroi d'Anjou est devenu le roi Henry II d'Angleterre en 1154. Il a fondé la dynastie Plantagenêt, son nom prise de l'épithète de son père.

⁸⁴ *Les Princes des fleurs de lis : la France et les arts en 1400*, page 122.

⁸⁵ Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa': Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 177.

⁸⁶ Crane, *The Performance of Self*, pages 22-25.

⁸⁷ Crane, *The Performance of Self*, page 24.

⁸⁸ Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa': Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 177.

2.3.2.4.1 Tigre

Un autre aspect décoratif des habits du roi Charles VI digne de considération est l'animal brodé d'or à la manche droite du roi dans les deux derniers manuscrits [C] et [R]. Dans la miniature de présentation du manuscrit Paris 836 [C], les auteurs de l'*Album Christine de Pizan* reconnaissent un loup (devise de Louis d'Orléans) en cet animal.⁸⁹ L'*Album* n'offre aucune description détaillée du manuscrit Harley 4431 [R], mais selon Tarnowski, dans sa description de la miniature de présentation, l'animal représenté est un lion.⁹⁰ Nous référant à la table des emblèmes du roi établie par Crépin-Leblond, nous constatons que le lion n'y apparaît pas mais que le loup y est associé au frère cadet du roi, Louis, duc d'Orléans et qu'un autre félin, le tigre, représente un des emblèmes du roi. Par le moyen de l'évidence à suivre, nous pouvons démontrer que l'animal représenté sur la manche droite du roi est un tigre.

Premièrement, l'animal représenté sur la manche de Charles VI dans les manuscrits [C] et [R] ne ressemble pas au loup si généreusement dépeint sur la robe de son frère Louis dans le manuscrit Harley 4431 [R] au folio 95 recto.⁹¹

Deuxièmement, en cherchant des exemples de représentations des tigres parmi les accessoires ou le mobilier du roi, nous en trouvons quelques-unes. Les armoiries et les emblèmes de Charles VI présentés par un ange dans l'Armorial de la Cour amoureuse représentent un tigre portant une couronne au cou « à laquelle est assujettie une cosse de genet » en train de regarder son reflet « dans un bassin d'où s'écoule un filet d'eau ».⁹² Ce tigre ressemble beaucoup au tigre représenté au-dessus de la tête de lit du roi et sur sa robe dans la miniature au folio 19 du manuscrit de Paris 23279 de Pierre Salmon,

⁸⁹ L'*Album Christine de Pizan*, page 274.

⁹⁰ Tarnowski décrit les miniatures du manuscrit [R] dans « Miniatures du Ms. Harley 4431 » de l'édition critique du *Chemin* de 2000, pages 45-51.

⁹¹ Cette miniature est téléchargeable au site Web 'The Making of the Queen's Manuscript', folio 95r. Une reproduction en couleur (comme Color Plate A) se trouve au tout début du livre par Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa' : Painting and Politics at the Court of Charles VI*.

⁹² Cette armorial, produit vers 1417, se trouve dans le manuscrit de Vienne, Staatsarchiv, manuscrit 51 de la Toison d'Or, au folio 2 verso. Des reproductions en noir et blanc se trouvent dans l'Annexe I « Devises, mots et couleurs : les emblèmes de Charles VI » à la page 375 du livre *Paris 1400 : les arts sous Charles VI*. Voir aussi une reproduction (image #84) dans *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa' : Painting and Politics at the Court of Charles VI* par Sandra Hindman. La description détaillée de la représentation du tigre est celle de Jean-Bernard de Vaivre, « À propos des devises de Charles VI » page 95 où il aussi reproduit l'armorial en noir et blanc.

conseiller et familier du roi, produit aux environs de 1410.⁹³ Ainsi, comme le souligne Crane au sujet de ce manuscrit: « The animal on Charles's sleeve and bed curtains has been variously identified as a dog, tiger, wolf and civet cat. A tiger is most likely, since gold tigers figure elsewhere on Charles's clothing and manuscripts. »⁹⁴

La devise du tigre du roi Charles VI était parfois partagée avec son frère cadet Louis d'Orléans. Par exemple, une source documentaire des comptes financiers indique, qu'en 1394, « un grant tigre rampant d'or » était brodé sur la manche gauche de plusieurs houppelandes rouges confectionnées pour Charles VI et Louis d'Orléans.⁹⁵

Le tigre apparaît également dans divers manuscrits, en particulier dans celui de Pierre Salmon, sur la robe noire du roi, précisément sur sa manche gauche. Dans les manuscrits de Paris 836 [C] et de Londres Harley 4431 [R], cet animal est dessiné sur la manche droite du roi, respectivement sur une robe bleue et une robe noire. Colette Beaune associe la devise du tigre fortement avec le duc d'Orléans, en particulier entre les années 1394 et 1396.⁹⁶ Jean-Bernard de Vaivre n'est pas complètement d'accord. Il cite les exemples de l'usage du tigre en tant que devise par le roi après le meurtre de son frère et, en fait, jusqu'à l'année 1420.⁹⁷ Pour son côté, Thierry Crépin-Leblond inclut le tigre comme emblème d'Isabeau de Bavière dans son tableau « L'emblématique des princes des fleurs de lis ». ⁹⁸

Le spécialiste en héraldique, Michel Pastoureau, identifie l'animal sur la robe de Charles VI au folio 19 du manuscrit de Pierre Salmon (Paris BnF 23279) comme étant « une genette colletée d'une couronne. »⁹⁹ Nous pouvons penser que la ressemblance

⁹³ La miniature au folio 19 du manuscrit Paris BnF fr. 23279 de Pierre Salmon est reproduite en couleur à la page 119 du livre *Illuminating Fashion*. Elle est aussi téléchargeable sur le site Web Gallica.

⁹⁴ Susan Crane, *The Performance of Self*, page 17.

⁹⁵ Susan Crane, *The Performance of Self*. La note #35 à la page 186 identifie la source documentaire comme le manuscrit de Paris, Archives nationales, MS KK24, folio 94v.

⁹⁶ Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400, » page 144.

⁹⁷ De Vaivre, « À propos des devises de Charles VI, » page 95.

⁹⁸ Crépin-Leblond, « L'emblématique des princes des fleurs de lis, » *La France et les arts en 1400*, p. 122.

⁹⁹ Pastoureau, *Figures et couleurs*, page 133. Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, une genette est 'un petit mammifère (*carnivores*) à la robe tachetée, à la longue queue rayée.' L'attribution du mot est au XIII^e siècle. La représentation visuelle de l'animal à la manche de houppelande du roi (quelle que soit son identité prévue) ressemble peu la genette commune.

entre les mots “genette” et “geneste” (c’est-à-dire “genêt” dans la graphie médiévale) peut avoir créé un jeu de mots qui est devenu partie intrinsèque de l’héraldique du roi. Rappelons que le genêt (en cosses, en fleurs, en branches)¹⁰⁰ était un des symboles que Charles VI préférait et donc portait fréquemment. Si Pastoureau est correct dans son identification de l’animal brodé – il est le seul à la proposer – peut-être la variété des formes du genêt incluent aussi un jeu de mots basé sur l’orthographe et la prononciation médiévale du mot genêt. Comme nous voyons avec la transition entre « jamais » et « j’aimais », cette idée n’est pas impossible.

D’autres exemples de jeux de mot, d’homonymie et de paronymie sont cités dans la littérature secondaire.¹⁰¹ Colette Beaune en discute une concernant Louis d’Orléans: « ‘il est loup – il l’est’ jeu de mot sur le prénom du duc, souvent orthographié *illec*. »¹⁰² Stephen Perkinson, dans son œuvre concernant les origines de l’art du portrait, cite un exemple de l’homonymie du XIII^e siècle des mots « amors, » « la mer » et « amere. » « The resemblance between the words is...so profound that they actually share something of their essential character. »¹⁰³

Les experts en héraldique comme Pastoureau, Beaune et de Vaivre mentionnent tous le caractère éphémère de certains symboles en accord avec des événements et des circonstances. Le champ de représentation est personnel, complexe et inconstant, peut-être avec intention. Susan Crane commente :

« The disappearance of some signs implies changes in Charles’s commitments, but the persistence of other signs represents him in terms of constancy rather than change. And even as they express a dynamic personal history, Charles’s devices shroud this layered self in mysteries. Is the 1393 addition of black to Charles’s original three colors related to his first episodes of madness? Do the tiger and its motto of 1394, “J’aime la plus belle” [I love the most beautiful one], have any grounds in Charles’s experience, as did the winged hart? Some stories may be lost, but the enigmatic quality of most mottos suggests that personal devices were deliberately occulted. Rather than simply

¹⁰⁰ Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400, » page 144.

¹⁰¹ Stirnemann et Rabel, « The ‘*Très Riches Heures*’ and Two Artists Associated with the Bedford Workshop, » page 537. Elles proposent l’association des « ailes » d’un oiseau dans une miniature avec l’initiale « L » de Louis.

¹⁰² Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400, » page 144

¹⁰³ Perkinson, *The Likeness of the King*, p.53

proclaiming the bearer's identity, enigmatic signs work to mystify the aristocratic self by enlarging its signature but at the same time resisting close scrutiny. »¹⁰⁴

Quant à Barthelemy l'Anglais, dans le *de Proprietatibus Rerum* il fait référence à une histoire racontée par Pline d'un tigre fixant du regard un miroir.¹⁰⁵ Un chasseur, en volant ses tigreaux de leur mère, trompe la tigresse avec un miroir dans lequel elle croit reconnaître un de ses petits.

De son côté, Élisabeth Taburet-Delahaye soulève la question de la signification de la devise au tigre pour Charles VI :

« La devise au tigre, se mirant souvent dans une fontaine, adoptée par le même Charles VI à partir de 1394, doit-elle être lue comme un signe politique, rivalisant avec les lions de Flandre, les léopards d'Angleterre, les loups de Louis d'Orléans, ou comme une allégorie de la souffrance humaine ? »¹⁰⁶

Sans l'inclusion du miroir, nous pouvons plus facilement accepter la signification politique tandis que son inclusion indique plutôt explicitement l'explication de la souffrance. Il se pourrait que le tigre sans miroir brodé sur la manche du roi dans les miniatures de présentation des manuscrits [C] et [R] et aussi dans le manuscrit de Salmon (manuscrit de Paris 23279) ait des connotations politiques. D'un autre côté, par le procédé de métonymie, le tigre sans miroir peut représenter le tigre avec un miroir et les connotations de perte et de souffrance. Nous pouvons aussi proposer une troisième explication pour la présence d'un tigre comme détail vestimentaire du roi. En tant qu'emblème partagé avec son frère Louis duc d'Orléans pendant des années, il est possible que Charles VI ait adopté cet emblème après le meurtre de son frère en signe de reconnaissance à sa mémoire.

Les origines du choix du tigre en tant qu'emblème du roi restent obscures. Cette énigme augmente encore plus quand nous considérons les raisons pour lesquelles Christine a choisi le motif du tigre comme un important élément de sa représentation du roi dans les miniatures de présentation de ses deux derniers manuscrits.

¹⁰⁴ Crane, *The Performance of Self*, page 17.

¹⁰⁵ Barthelemy l'Anglais, *de Proprietatibus Rerum*, livre 18, traduction par John Trevisa.

¹⁰⁶ Taburet-Delahaye, *La France et les arts en 1400*, page 75.

2.3.2.5 Courtisans

Dans toutes les miniatures de la remise du manuscrit au roi, le souverain est assis, entouré de trois ou quatre courtisans debout.¹⁰⁷ Des détails vestimentaires particuliers distinguent ceux-ci les uns des autres, tel un courtisan portant une bourse à la taille ou encore un collier à la cosse de genêt. De même, certains sont nu-tête alors que d'autres portent des chapeaux de fabrication élaborée.

Comment expliquer cette variation en nombre de courtisans ? En parallèle de ces illustrations, dans le texte, leur auteur ne nomme aucun de ces personnages, ni même n'indique leur nombre et, par conséquent, ne limite pas à qui s'adresse son message, ni à combien de mécènes elle offre son manuscrit.

Les courtisans apparaissant dans ces miniatures de présentation n'ont pas été identifiés comme des figures historiques particulières. Ils ne ressemblent pas à des personnages historiques tels des ducs et des princes du royaume de France illustrés dans les manuscrits ou les vitraux de la période.¹⁰⁸ Stephen Perkinson écrit:

« Scholars have traditionally divided late medieval images of individuals into two categories: 'portraits,' which use physiognomic likeness to refer to specific individuals, and 'types,' which use conventional non-mimetic representational systems to refer to group, rather than individual, identities. »

Cette citation suggère la possibilité que les trois ou quatre hommes ne soient pas nécessairement des représentants d'individus mais plutôt les représentants d'un groupe, comme la noblesse ou les courtisans en général, en continuant la pratique de « anonymity and corporate identities of the Middle Ages ».¹⁰⁹

Concernant l'identité des courtisans, dans sa description des miniatures du manuscrit Harley 4431 [R], Tarnowski suggère que, dans les miniatures de présentation, trois des quatre courtisans soient les deux oncles paternels du roi, Jean duc de Berry et Philippe duc de Bourgogne, ainsi que Louis d'Orléans, frère cadet du roi.¹¹⁰ Selon elle,

¹⁰⁷ Trois courtisans sont illustrés dans les manuscrits F] et [L], les deux premiers manuscrits produits, et quatre dans tous les manuscrits suivants.

¹⁰⁸ Voir les représentations des ducs et des princes trouvées dans l'arbre généalogique en deuxième de couverture des *Princes des fleurs de lis : La France et les arts en 1400*.

¹⁰⁹ Perkinson, *The Likeness of the King*, page 6.

¹¹⁰ Tarnowski, l'édition critique du *Chemin*, page 46.

le quatrième courtisan pourrait être l'oncle maternel du souverain, Louis II de Bourbon ou bien le cousin du roi, Louis II d'Anjou. Notons qu'au moment de la production du manuscrit [R] (miniatures que décrit Tarnowski), Philippe de Bourgogne était mort et Louis d'Orléans avait été assassiné.

De nos jours, il est difficile de savoir exactement qui les courtisans étaient censés représenter. Pourtant, pour leurs contemporains, on peut penser qu'il leur aurait été plus simple d'identifier ces courtisans grâce à leur allure ou tenue vestimentaire. Dans les manuscrits [F] et [C], le fait que les deux courtisans portent un collier à cosse de genêt, semblable à celui du roi dans les manuscrits [F] et [R] peut avoir une signification particulière. De même, la représentation d'un courtisan dans le manuscrit de Bruxelles 10982 [A] ayant une bourse attachée à sa ceinture pourrait lui conférer un rôle dans les finances. Enfin, le port de manches découpées semble impliquer un air de frivolité et d'excès ou peut-être de richesse chez le courtisan s'offrant un tel luxe.¹¹¹

Connaître les lois somptuaires et le protocole royal peut aider à déterminer le rang, sinon l'identité, des courtisans dépeints autour du souverain. Un jour peut-être des recherches pourront résoudre les questions d'identité concernant l'entourage du roi. Présentement, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses à ce sujet. Par exemple, si l'on sait que la plupart des hommes n'avaient pas le droit de se présenter devant sa majesté la tête couverte, les hommes portant un chapeau pouvaient être de haut rang (ou avoir obtenu une dispense spéciale) pour pouvoir apparaître ainsi devant lui.¹¹²

Nous remarquons une variabilité de taille dans les représentations des courtisans. En regardant les miniatures de présentation dans les manuscrits [C] et [R], en particulier, nous notons que les deux courtisans à la gauche du cadre sont représentés comme considérablement plus petits que leurs homologues à la droite du cadre. Par ailleurs, un examen des autres miniatures de présentation révèle un fait intéressant. Dans toutes les miniatures dans laquelle Christine entre à la droite du cadre, l'homme qui se trouve à (ou près de) l'extrémité la plus à gauche est plus petit que ses compagnons. Dans la

¹¹¹ Van Buren, *Illuminating Fashion*, pages 82, 114 et 302.

¹¹² Van Buren, à la page 66 dans *Illuminating Fashion*, écrit que les frères du roi Charles V peuvent porter des chapeaux dans la présence du roi, et à la page 104, elle fait la remarque : « Apparently unaware of the protocol for men in the king's presence, the artist has the men wearing headgear. »

miniature du manuscrit [D] où la composition est à l'inverse, la place de l'homme le plus petit est également inversée. Nous pouvons nous demander si cet agencement a une signification particulière ou s'il s'agit simplement d'une coïncidence dans le travail des artistes.

2.3.2.6 Christine de Pizan

En plus de donner l'occasion aux lecteurs des manuscrits du corpus d'examiner les représentations du dédicataire ou des dédicataires de l'œuvre, les miniatures de présentation médiévales permettent d'introduire à ces lecteurs la personne qui fait cette dédicace qui est, dans ce corpus, la femme poète elle-même. Ici, elle est représentée en tant qu'auteur, extérieure à l'œuvre qu'elle porte de ses deux mains. Dans toutes les autres miniatures – car elle est présente dans chaque miniature du corpus – Christine est représentée comme personnage du poème, à l'intérieure de cette même œuvre.

Étudiant à présent la représentation physique de Christine, nous ne pouvons savoir si les images où apparaît une femme mince, vêtue modestement la dépeignent fidèlement puisque aucun portrait d'elle n'existe en dehors des miniatures de son corpus. Il est certain qu'étant la personne responsable du travail de ses illustrations, l'auteur pouvait se représenter au sein de ses œuvres.

Dans ce corpus, les vêtements que Christine porte correspondent à son état de veuve de notaire et secrétaire du roi et suivent les lois somptuaires de l'époque.¹¹³ Elle est modestement vêtue d'une longue cote-hardie rendue en technique de grisaille dans les manuscrits [F], [L], [A] et [D], et peinte de couleur brune dans le manuscrit [C], et grise dans le manuscrit [R]. Tandis qu'elle a la tête recouverte d'une coiffe blanche en forme de bicornes dans toutes les miniatures, une guimpe lui couvre le cou et la poitrine dans les deux derniers manuscrits mentionnés.

Que Christine soit debout ou agenouillée en présence du souverain, elle est toujours représentée en position d'humilité, la tête à un niveau inférieur. De plus, dans toutes les images de présentation, elle tient le manuscrit de ses deux mains tandis que le roi approche une de ses mains – en général, la main gauche sauf dans l'image inversée

¹¹³ Dufresne. « Christine de Pizan's *Treasury of the City of Ladies*: A study of dress and social hierarchy, » page 30.

dans Paris 1188 [D] – pour le recevoir. Il est à noter que dans la miniature de présentation du manuscrit Bruxelles 10983 [F] le roi ne touche pas le manuscrit bien qu'il allonge sa main gauche alors que le livre est penché vers la poitrine de Christine.

2.3.2.7 Manuscrit

Le manuscrit du *Chemin* lui-même est central à l'action de dédicace et à sa représentation dans les miniatures de présentation. Les manuscrits représentés varient par leurs dimensions, leurs reliures, leurs fermoirs et leurs couleurs. Ainsi, leurs teintes varient de l'or (avec un écusson bleu possible) [F], au rose [L], vert cuivre [A] et rouge [D], [C] et [R].

Au sujet de leurs proportions, nous devons noter la mise en relief du manuscrit dans le manuscrit Paris 836 [C] particulièrement apparente grâce à sa grandeur. Il est bien possible que les aspects décoratifs d'un manuscrit puissent changer au cours des siècles, mais les dimensions intrinsèques resteront inchangées.¹¹⁴ Bien que les manuscrits des miniatures soient dépeints de diverses façons, les dimensions du tome rouge dans le manuscrit Paris 836 [C] paraissent plus grandes dans la miniature de présentation que celles de tous les autres manuscrits du corpus. L'ouvrage du manuscrit [C] apparaît de façon disproportionnée par rapport à la mesure du corps de Christine. En particulier, la distance entre son coude et le bout de ses doigts ne couvre même pas les deux tiers de la longueur de ce tome. Dans la description du manuscrit [C] trouvée dans l'*Album Christine de Pizan*, nous apprenons que la longueur réelle des folios est 350mm,¹¹⁵ mais basée sur les dimensions estimées de l'avant-bras et de la main de Christine, leur longueur peut être plus que 500mm.

Dans quelques domaines de création, la grandeur d'une œuvre est liée à sa valeur.¹¹⁶ En suivant cette corrélation, il est possible que l'on puisse accorder plus

¹¹⁴ Cela dit, parfois la dimension des folios sont réduites dans la procédure de relire à nouveau, et Sandra Hindman décrit l'expansion en taille de quelques folios particuliers pendant la production du manuscrit [R]. Consulter « The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: A Reassessment, » pages 99-100.

¹¹⁵ *Album Christine de Pizan*, page 270.

¹¹⁶ Stirnemann, dans « La Décoration, » *Lire le manuscrit médiéval*, page 137 écrit des dimensions : « Au Moyen Âge, les miniatures et les initiales étaient payées à la pièce et en fonction de leur taille... »

d'importance à un plus grand manuscrit. Nous savons que le destinataire du manuscrit Paris 836 [C] était Jean, duc de Berry, après le meurtre de son neveu, Louis d'Orléans. Est-ce que les renseignements contenus dans *Le Chemin* sont spécialement appropriés pour le duc de Berry, à cause de ses rôles de diplomate et pacificateur ? Ou est-ce que la grandeur exagérée du manuscrit sert à satisfaire son goût du luxe ?

Chapitre 3 – Influences et Destins

3.1 Songe

On peut classer *Le Chemin* comme appartenant à différents genres littéraires comme, par exemple, un poème, un récit de voyage, une allégorie et un miroir aux princes. Mais c'est le genre du songe qui donne au poème son ossature, son exosquelette. *Le Chemin* peut être découpé en trois parties distinctes : la première, allant jusqu'au vers 450, et la dernière très courte, après le vers 6393, entourant la longue partie centrale où l'auteur est absorbé dans une phase du songe qui anime ses pensées. La première et la dernière partie présentent Christine dans sa vie réelle, tandis que la plus grande partie, celle du songe, attire la femme poète dans un monde spontané auquel elle prend part et où elle apprend beaucoup, avec l'aide de sa guide, la Sibylle de Cumès.

On remarque que ce travail poétique suit une structure familière au lecteur du Moyen Âge se rapprochant d'écrits bibliques et également de plusieurs œuvres, telles que *La Consolation de Philosophie* de Boèce, *La Divine Comédie* de Dante et *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, toutes connues de Christine.

Jacqueline Cerquiglini-Toulet écrit à propos du genre de songe :

« Pourquoi présenter un texte comme un songe ? Le bénéfice est de plusieurs ordres. Le songe place à la fois le narrateur dans une position centre, en fait un élu, un voyant, un inspiré, mais cette place est aussi en retrait : voir en songe, c'est un peu comme voir dans un miroir, c'est accéder à une vision indirecte. Le songe combine parole en *je* et humilité. Ce faisant, il protège l'énonciateur qui peut tout dire en fait de critique puisque le songe filtre sa parole et que l'on débat pour savoir s'il faut lui accorder valeur de vérité, de type prophétique, ou ne voir en lui que mensonge. Le songe enchâssant est couplé de manière privilégiée à l'allégorie. Il permet deux types d'utilisation qui se conjuguent parfois : une critique politique, sociale, morale dans un cas, une exploration d'états qui, ne relevant pas du réel, peuvent échapper à la pure raison et garder leur part d'étrangeté, dans l'autre. »¹¹⁷

Un des rôles du narrateur est de faire ressortir le sens des diverses visions qui sont, elles-mêmes, composées d'images. Au sujet des songes, Kathryn Lynch, note que :

« [T]hey tend to open with the presentation of a luxuriance of images to a dreamer who does not have the strength of reason necessary to interpret them.... Their meaning will be clarified and explicated as the doctrine offered in the course of the poem gradually

¹¹⁷ Cerquiglini-Toulet, « Moyen Âge, » *La Littérature française*, pages 186-187.

gives the dreamer the required knowledge, or more exactly, as it stimulates the growth of knowledge from the seeds of awareness represented by the images themselves. »¹¹⁸

La compréhension, donc, se fait à travers un processus de révélation. La rêveuse non initiée est préparée, souvent sous l'égide d'un guide, à comprendre sa vision spontanée. Également, le lecteur est lui-aussi mis au défi de comprendre. Il est entraîné aussi dans la vision et acquiert la compréhension en s'engageant directement au travers de ses interprétations et de ses conclusions concernant la vision.

La présence de miniatures dans un manuscrit, peu importe son genre, fournit un certain rythme à l'ouvrage.¹¹⁹ Le genre songe promeut une cadence rythmique spécifique en raison du processus répété de visualisation et puis de découverte du sens des visions successives. En étudiant la place des miniatures dans *Le Chemin* par rapport aux passages correspondants du poème dans le tableau 2, l'on s'aperçoit qu'habituellement la vision représentée dans une miniature donnée précède le texte s'y référant.¹²⁰

Ce constat révèle une nouvelle signification à la miniature au vers 2049 du manuscrit de Chantilly 493 [L]. En lisant attentivement le poème, nous voyons que cette miniature est liée avec le passage du texte qui décrit les Destins et les Influences qui assignent la juste fin à chaque être vivant. Auparavant, la miniature était identifiée comme les neuf ordres des anges,¹²¹ décrits dans le texte juste avant la miniature (aux vers 2042 à 2044), et alternativement comme la cour de Raison au ciel,¹²² décrite plus loin dans le texte.

3.2 Texte

La section du texte commençant au vers 2059 décrit la première scène que Christine observait à la suite de sa descente au ciel d'air avec sa guide sibylline. Au vers

¹¹⁸ Lynch, *The high medieval dream vision*, pages 68-9.

¹¹⁹ Buettner, « Profane illuminations, secular illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society. » page 88

¹²⁰ Les deux exceptions possibles concernent les miniatures au vers 2811.

¹²¹ Laidlaw, « Christine de Pizan - A Publisher's Progress, » page 50.

¹²² *Album Christine de Pizan*, page 210.

2072, l'auteur décrit ce qu'elle voit, c'est-à-dire des sièges de différents styles. Si tous sont couverts et ornés richement, certains sont placés à différentes hauteurs, « pour indiquer qu'ils n'étaient pas tous d'une pareille dignité » (vers 2078-9). Ainsi, aux vers 2080-2089, l'auteur parle « des gens merveilleusement nobles d'aspect [...] tous princes et princesses, illustres et hautement distingués. [...] Il y avait pourtant de grandes différences en leurs visages et leurs allures ; ils ne se ressemblaient pas physiquement, mais chacun montrait une forte autorité naturelle. »

Au vers 2096 et 2111, Sibylle explique que ces personnages sont des serviteurs de gens appartenant au firmament. Nommés « les Influences et les Destins », leur mission est d'assigner à chacun, quel que soit son rang social, sa « juste fin » – bonne ou mauvaise – en accord avec l'alignement des planètes à sa naissance.

3.3 Miniature des Influences et des Destins au vers 2049

Étant donné que les manuscrits [A] et [L] contiennent des images nettement différentes avant le vers 2049 du poème, l'illustration du manuscrit [A] sera étudiée plus loin dans ce travail, dans une autre classification. Rappelons que Christine avait l'intention de mettre des miniatures au même endroit dans les manuscrits [B] et [B1], mais nous ne pouvons pas connaître son intention en ce qui concerne leur iconographie. Penchons-nous à présent sur la miniature au vers 2049 du manuscrit de Chantilly 493 [L]. Cette miniature unique au sein du corps des manuscrits dépeint une rencontre à une cour correspondant de près à la description du passage qui la suit.

3.3.1 Manuscrit du manuscrit Chantilly 493 [L], folio 199r



Figure 7: Ms Chantilly 493, folio 199r

Cliché CNRS-IHRT, ©Bibliothèque et archives du Château de Chantilly

Dimensions réelles : 76 x 82mm

Cette composition englobe plusieurs niveaux cosmiques¹²³ : la Terre en dessous du ciel d'air, et le ciel du soleil et de la lune au-dessus de cela. Un cadre en or délimite la scène et l'entière miniature est dessinée en grisaille teintée au moyen des trois couleurs du Maître de Chantilly, bleu, jaune et rose. Le ciel bleu est bordé d'une bande blanche sous laquelle apparaît la terre en jaune. Enfin, la rangée de sièges est teintée de rose alors que tous les personnages en grisaille ne sont pas colorés.

À l'avant-plan de cette scène, en bas à gauche du tableau, apparaissent Christine et Sibylle, de tailles réduites de deux tiers par rapport à celle des autres personnages. Par sa main droite, Sibylle mène Christine en lui tenant la main gauche. De son autre main, Sibylle désigne l'assemblée. Au niveau du plan central, derrière elles, deux personnages pouvant être un moine et une religieuse sont assis par terre. Plus haut, sept personnages

¹²³ Dans *Le Chemin* sont décrits les niveaux cosmiques : entre les vers 1763-1781 sont décrits le premier ciel fait d'air, le deuxième d'éther, puis le troisième ciel de feu, le quatrième Olympe et le cinquième le firmament. Entre les vers 2039-2048 sont décrits le sixième le ciel cristallin, le septième le ciel des saints et des anges et puis le huitième « tout au sommet trône la majesté de Dieu, la Puissance suprême, environnée de séraphins et de chérubins parfaits et purs. »

apparaissent en deux niveaux, cinq assis et deux autres debout derrière la rangée des sièges. L'agencement des sièges est en deux parties : un siège séparé à la gauche du cadre, et puis une rangée de quatre sièges séparés par des accoudoirs.

La description des cinq personnages assis peut se résumer comme suit : le plus à gauche, un homme à l'écart des quatre autres vêtu d'un habit à col boule ; à sa gauche, une jeune femme couronnée et les cheveux tressés, tournée vers sa voisine à la tête elle-aussi couronnée ainsi que l'homme à son côté et, finalement, un autre homme vêtu d'un habit à col boule. Derrière ces personnages, entre les deux personnages féminins, apparaît la tête d'un garçon couronné alors que tout à fait à droite, l'on distingue le visage d'un homme portant un chapeau et un « gorget » particuliers.¹²⁴ Enfin, à l'arrière-plan encadrant la miniature, apparaissent le soleil à gauche et la lune à droite.

3.4 Interprétation

Même si le thème de cette image est traité exclusivement dans ce seul manuscrit, la miniature ouvre une série d'interprétations et de perspectives importantes. L'image représente une scène de cour particulière. En effet, ce n'est ni la cour royale réelle terrestre des miniatures de présentation, ni la Cour de Raison céleste qui suit dans le texte. C'est, au contraire, la cour des Influences et Destins.

Dans la miniature, quatre des personnages ressemblent à des princes et princesses composant une famille royale tandis que quatre autres sont des représentants de l'Église. L'homme à l'extrémité droite de la miniature doit occuper une fonction qui n'est pas encore identifiée. On peut ainsi déduire de ce tableau que les Influences et les Destins au Moyen Âge concernent l'État, associé à la royauté, et l'Église, associée au clergé et autres représentants de la vie religieuse. Ce que nous pouvons dire avec confiance, c'est que les neuf personnages qu'observent Christine et Sibylle ne représentent ni les neuf ordres des anges mentionnés dans le texte juste au-dessus de la miniature ni la cour de Raison. Les portraits des cinq personnages assis ne ressemblent pas aux descriptions de Dame Raison et des quatre reines allégoriques.

¹²⁴ Amphlett, *Hats: A history of fashion in headwear*. Aux pages 63-64 l'auteur illustre et discute les chapeaux de quelques voyageurs/ pèlerins qui ressemblent les éléments de chapeau et de « gorget » similaires à ceux porte par l'homme tout à droite dans le cadre de la miniature reproduite ici.

Quand nous comparons le contenu de la miniature avec la description écrite de la scène, nous nous apercevons de certaines contradictions. À cause de la simplicité et le manque d'embellissement dans cette miniature, les caractéristiques des sièges dépeints dans la miniature ne ressemble pas beaucoup à leur description écrite. Également, les personnages dépeints ne correspondent pas précisément avec à la description écrite d'un assemblage de princes et princesses.

Au moment où Thomas de Pizan, père de Christine, est nommé physicien et astrologue du roi Charles V, la science de l'astrologie est en vogue à la cour. Il est certain que Christine connaît les principes de cette science que l'on retrouve dans ses écrits, par exemple dans *Le Chemin*.¹²⁵ L'idée des Influences et des Destins qui peuvent déterminer la juste fin de chaque vie est entièrement en d'accord avec la science de l'astrologie de cette période, une science liée étroitement à l'étude de l'astronomie et des cieux.

Nous savons que cette scène ne se déroule pas sur Terre mais que Christine la situe dans le premier ciel, celui qui est la plus proche de la Terre. Celle-ci est représentée en jaune au bas du cadre, et le ciel de l'air par les nuages en bleu. Comme déjà noté, pour Christine, la présence de nuages dans une image indique clairement les cieux.¹²⁶

Dans la partie supérieure de ce tableau, un croissant de lune occupe un coin de l'arrière-plan alors que dans le coin supérieur opposé, le soleil apparaît radieux. Notons la petitesse de l'astre lui-même en comparaison de ses rayons tourbillonnants. Le soleil peut représenter l'influence du souverain puisque nous savons que cet astre était un emblème du roi Charles VI.¹²⁷ Aux vers 1959 et 1960 du *Chemin*, Christine remarque, à propos du soleil :

« Vi son charroy, vi sa lumiere,
qui souverainement belle m'iere. »

Le mot « souverainement » peut indiquer ici l'association de l'astre solaire avec le pouvoir souverain du roi de France.

¹²⁵ Willard, « Christine de Pizan: the astrologer's daughter. » Aux pages 102-104, Willard cite les vers du texte du *Chemin* qui sont liés à la science d'astrologie.

¹²⁶ Voir la section 1.2.3 de ce document.

¹²⁷ Crépin-Leblond, *Paris 1400*, pages 378-9. Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400 », page 144. De Vaivre, « À propos des devises de Charles VI », page 95.

Ayant considéré les détails de cette miniature unique dans tout le corpus, nous pouvons considérer sa raison d'être. Mais, en premier, nous devons considérer l'identité du premier possesseur du manuscrit de Chantilly [493]. L'*Album Christine de Pizan* affirme que *Le Livre de Christine* de Chantilly (maintenant en deux volumes, les manuscrits Chantilly 492 et 493) était dédié à Isabeau de Bavière, reine de France, mais nommée une « trespoussante princesse » par l'auteur. James Laidlaw, de son côté, propose Valentine Visconti comme possible possesseur à cause d'une entrée inventaire concernant un volume qui correspond à la description du manuscrit 493 de Chantilly.¹²⁸

En observant le personnage couronné au centre de la miniature, assis à un niveau plus élevé que l'homme qui porte une couronne et tient un sceptre à côté d'elle, nous pouvons penser qu'elle représente la reine. En effet, celle-ci est une femme puissante qui partagera la régence quand son époux sera incapable de gouverner. Elle tentera d'amener la paix entre les factions rivales cherchant à prendre le pouvoir du roi.¹²⁹ Si le personnage sur l'illustration est effectivement Isabeau de Bavière, les jeunes prince et princesse près d'elle pourraient être deux de ses enfants. À ce sujet, rappelons que certains des douze enfants d'Isabeau de Bavière et du roi Charles VI étaient en vie au moment où est complété le manuscrit de Chantilly.¹³⁰

Au début du XV^e siècle, la représentation de personnages se trouve principalement dans des manuscrits puisque la peinture de portraits est encore rare.¹³¹ Un petit nombre de manuscrits contiennent les miniatures représentant les mères avec leurs enfants, parfois illustrant mère et enfant ou enfants,¹³² et parfois dans la situation d'une

¹²⁸ Voir l'*Album Christine de Pizan* p190-191 concernant les possesseurs du manuscrit Chantilly 492, premier volume du *Livre de Christine*. La présence d'un « titre ajouté au XVII^e siècle au f. 1r » n'est pas preuve absolue de sa possession. James Laidlaw suggère que Valentine Visconti soit possesseur possible dans « How long is the Livre du Chemin de long estude », page 86.

¹²⁹ Adams, *Christine de Pizan and the Fight for France*, pages 68-72, 113-118.

¹³⁰ Autrand, *Charles VI*, tableau « Enfants de Charles VI et Isabeau de Bavière », page 609.

¹³¹ Perkinson, *The Likeness of the King*.

¹³² Par exemple, Christine de Pizan avec son fils Jean dans *Enseignemens*, folio 42r, Paris BnF 836. Une reproduction de cette miniature se trouve dans l'*Album couleurs* n° 17 dans l'*Album Christine de Pizan*.

famille nucléaire.¹³³ Il est possible que le mécène d'un manuscrit puisse chérir un « portrait » ou une représentation de soi-même avec sa famille.

Nous pouvons considérer quelques raisons d'être pour cette miniature des Influences et des Destins. Premièrement, l'iconographie peut refléter les rôles de l'État et de l'Église comme influences et destins dans la vie médiévale. Deuxièmement, en étant en rapport avec la pratique de l'astrologie, il est possible que la miniature soit un hommage au père de Christine qu'elle révérait et à son expertise dans sa science influente. Si c'est le cas, il est surprenant que la miniature existe seulement dans le manuscrit de Chantilly 493 [L]. La troisième explication possible concerne, en effet, la politique. La femme représentée dans la miniature, située au milieu du cadre, a une place importante. Sa tête est à un niveau supérieure à celle de l'homme à côté d'elle (qui pourrait bien représenter le roi). Il est possible que la miniature ait un message politique, puisque la reine (si Isabeau est vraiment le mécène du manuscrit) avait, au moment où le roi est fou, une influence primordiale. C'est elle plutôt que le roi fou qui peut influencer le destin de leurs sujets. Une dernière explication possible concerne la fierté que peut ressentir une mère. En effet laquelle d'entre elles n'aimerait pas recevoir une belle et unique miniature représentant sa famille ?

¹³³ Sherman, *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, pages 48, 51 et 52.

Chapitre 4 – Cour de Raison

4.1 Introduction

Chacune des quatre représentations distinctes de la Cour de Raison dans le corpus sera étudié dans cette partie de notre étude. Il faut savoir que, dans les deux derniers manuscrits produits, les [C] et [R], les trois dernières images composent une série d'un même lieu courtois.

Le manuscrit de Paris 1643 [B] contient des instructions écrites par Christine elle-même, indiquant la place des onze images à suivre dans le manuscrit [B1], signalant ainsi que de nouvelles illustrations devaient être insérées dans la dernière partie du manuscrit.¹³⁴

4.2 Texte

4.2.1 Description textuelle

Christine décrit les cinq trônes qu'elle voit dans le premier ciel et également les personnages occupant les quatre trônes autour, à partir du vers 2257. À partir du vers 2495, l'auteur dépeint l'arrivée de Raison et de son entourage. Christine identifie aux vers 2455 à 2463 la scène comme suit :

De moult bel maintien furent cilz,
 Et par divers degrez assis
 Tout environ de la chayere
 De si resplandissant lumiere,
 Tant qu'il me sembla, brief et court,
 Que ce devoit estre **une court**
 Ou un lieu ou a parlement
 S'assembloient gent seulement,
 Ou les anges de paradis.

Nous notons ici le substantif « court » que Christine emploie assez fréquemment un peu plus loin dans le poème ; ainsi au vers 2507 avec la « court souveraine », en tête du vers 2562 « A la court », au vers 2565 « a court » et « vers la court » au vers 2576. Cette « court » – ou « cour » en français moderne – représente, à la fois, le lieu physique et

¹³⁴ L'*Album Christine de Pizan*, page 411. Consulter aussi le tableau 2 de ce document.

l'ambiance où évolue l'auteur. Il est difficile de savoir avec précision dans quelle sorte de cour Christine emmène son lecteur. En effet, s'agit-il de la cour royale avec certains de ses personnages ou s'agit-il, peut-être, de la partie judiciaire de la cour liée au « parlement » ? D'autres exemples de mots qui font référence à une cour judiciaire se trouvent plus tard dans le texte, à la fin du débat : au vers 6114, « le procès » et aux vers 6138 et 6205, « le jugement ».

Nous tournant à présent vers les principaux personnages de la cour, nous notons les descriptions successives s'y rapportant. Ainsi, l'auteur décrit, tout d'abord, chacun des quatre trônes correspondant aux quatre points cardinaux puis détaille les allégories les occupant. Une fois le trône central occupé, Dame Raison peut être décrite de manière détaillée. Suivant cette description, « les dames qui occupent les quatre chaires célestes » (vers 2748) arrivent à la cour avec leurs accompagnements.

Nous pouvons consulter le tableau suivant (Tableau 3) pour un résumé des descriptions des cinq allégories dans le poème. Nous devons considérer que les descriptions évoquées dans le poème avec des images élaborées d'un monde surnaturel seraient, pour un artiste, très difficiles à représenter fidèlement.

4.2.1.1 Tableau 3 - Descriptions textuelles des cinq allégories

Tableau 3: Descriptions textuelles des cinq allégories

Les allégories	Sagesse	Noblesse	Chevalerie	Richesse	Raison
Leur trône					
1. Orientation	1. À l'orient (à l'Est)	1. Au septentrion (au Nord)	1. Au midi (au Sud)	1. À l'occident (à l'Ouest)	1. Au centre
2. Description	2. Fait d'ivoire pur. Sculpté de motifs de la science livresque parfaitement exécutés.	2. Trône surélevé, richement décoré de pierres précieuses et tendu de draperies. Entouré de coussins et de tapis.	2. Fait en fer et en acier. Images sculptées des exploits des preux du passé.	2. Fait en or pur. Orné d'escarboucles enchâssées.	2. Trône à plusieurs degrés, fait d'une lumière rayonnante provenant des cieux. Entouré d'un pavement luisant comme de la glace, et de sièges richement ornés.

<p>Leur description</p> <p>1. mentale</p> <p>2. physique</p>	<p>1. Air grave et réfléchi. Regard modéré, ferme et sûr. Maintien plein d'assurance.</p> <p>2. Fraîche et jeune, pâle, belle, et souriante. Visage rayonnant. Cheveux blonds.</p>	<p>1. Maintien noble et distingué.</p>	<p>1. Air très féroce, et redoutable. Allure très étrange.</p>	<p>1. Port altier. Semble pleine de prétention, orgueilleuse et hautaine.</p>	<p>1. Allure belle et sage. Exempte de toute corruption. Droite et bienfaitrice.</p> <p>2. Beauté souveraine. Visage clair et rayonnant.</p>
<p>Leur tenue vestimentaire</p>	<p>Couronne sertie de pierres précieuses resplendissantes. Richement vêtue. Robe ample, tissée d'or et de soie, diaprée de plusieurs couleurs.</p>	<p>Couronne éclatante, imposante et magnifique. Manteau de pourpre, brodé d'or précieux. Longue traîne.</p>	<p>Tête casquée. Un heaume au lieu d'une couronne.</p>	<p>Très fine couronne entièrement montée d'escarboucles. Porte la toilette la plus somptueuse de toutes personnes présentes. Habit doré, luisant et distingué, parsemé d'agrafes. À son cou, un bijou serti d'une grosse escarboucle luisante. À ses hanches, une ceinture.</p>	<p>Diadème brillant, décoré d'étoiles resplendissantes. Vêtement plus blanc que la neige, reluisant comme de l'argent.</p>
<p>Leurs attributs</p>	<p>Devant elle, deux livres. À ses pieds, un tabouret servant de repose-pied.</p>	<p>Un sceptre à la main. À ses pieds, un grand roi se prosternant matin et soir.</p>	<p>Un grand, beau et solide bouclier est attaché à son cou. Une lance bien droite dans sa main droite. Sous ses pieds, un château.</p>	<p>Un marteau à la main droite. À ses pieds, plusieurs outils.</p>	<p>Une ramure d'olivier à la main droite. Dans la gauche, une épée nue tranchante.</p>

Leur accompagnement	Ses deux filles, Sapience et Science, entourées de toutes les Sciences qui sont leurs dames de compagnie.	Groupe composé de membres de la royauté et de la noblesse.	Vingt mille hommes casqués et prêts à se battre.	Groupe de gens de toute condition. Places d'honneur données aux riches.	Entourée de plus de 20 dames nobles qui sont les Vertus.
---------------------	---	--	--	---	--

4.2.2 Action textuelle

Le débat à la Cour de Raison prend place dans un environnement statique. À partir du moment où Dame Raison descend du ciel et s'installe sur son trône, la narration d'actions est peu développée. Nous notons l'arrivée d'un groupe de messagers « du monde d'en bas » (vers 2566), suivi d'Eloquence qui lit la requête de la Terre afin d'être secourue. Des vers 2759 à 2810, le lecteur assiste à l'arrivée des quatre allégories mandées par Droit, le frère de Raison. Chacune arrive à la cour accompagnée de son entourage personnel. C'est alors, qu'après une courte introduction par un avocat (vers 2817), le long débat peut commencer. Ce très long échange se terminera sans une prise de décisions « jusqu'à ce qu'un savant vertueux et sage » (vers 6139) s'adresse à la cour. Ce personnage est identifié comme étant Maître Avis (vers 6227), portant un habit d'avocat. Suivant son précieux conseil, il est décidé que le débat doit se poursuivre sur terre auprès d'une cour formée des princes français (vers 6261). Le poème se termine avec la présentation de Christine, par Sibylle, auprès de Dame Raison « pour exécuter la tâche de messenger » (vers 6289). Christine est honorée de ce rôle qui lui est confié avec une recommandation. Elle redescend sur Terre et, une fois revenue, elle est aussitôt réveillée par sa mère.

4.3 Miniatures

4.3.1 Trône vide

4.3.1.1 Au vers 2049 du poème

4.3.1.1.1 Manuscrit Bruxelles 10982 [A], folio 33v¹³⁵



Figure 8: Ms Bruxelles 10982, folio 33v

Dimensions réelles : 88 x 95 mm

Le trône vide au centre de l'illustration représente le trône de Raison ; il occupe une partie importante de l'espace et est entouré de quatre trônes occupés. L'on remarque que le trône vide est recouvert de feuilles d'or et que des rayons en or émanent de ses côtés.

Deux petits personnages se trouvent en dessous du trône couleur d'or. Nous reconnaissons sur la gauche, Sibylle, le dos courbé, tournée vers Christine. Sibylle pointe

¹³⁵ Voir l'*Album Christine de Pizan*, page 399, pour la description. Voir page 785 pour une reproduction en couleur [28] dans l'*Album couleurs*.

de sa main gauche vers Noblesse, assise sur un siège à un niveau supérieur. Quant à Christine, elle indique la même direction de sa main droite.

Quatre figures allégoriques occupent chacune un siège aux quatre coins du tableau. Il s'agit de Chevalerie, en haut à droite ; en dessous, Richesse ; en bas à gauche, Sagesse et au-dessus, Noblesse. Chaque personnage est représenté en grisaille mais porte une couronne dorée.

Chevalerie revêt trois caractéristiques uniques : un heaume couvrant son visage, une lance surmontée d'une bannière dans la main droite et un bouclier sur le haut de son bras gauche. À ses pieds se trouve la maquette d'un château reconnaissable par ses tourelles. Richesse (en dessous de Chevalerie) porte une robe à manches longues avec des découpures élaborées, de couleur dorée, et une ceinture également en or. Elle tient un marteau à la main droite et a deux outils posés à ses côtés, une scie et un rabot. Quant à Sagesse (en face de Richesse), elle apparaît sous les traits d'une jeune femme aux cheveux tressés. Elle est assise devant une petite table ronde sur lequel est posé un livre ouvert qu'elle touche de sa main droite. Un autre ouvrage est fermé sur ses genoux. Au pied de la table, l'on voit un objet rond traversé de lignes, pouvant être un astrolabe sphérique. Enfin, dans le coin supérieur gauche, Noblesse tient dans la main gauche un mince sceptre alors qu'elle semble maintenir, sous ses pieds, un roi se débattant.

Le fond du décor est bleu clair, avec une bordure étroite en blanc à sa partie inférieure. Entre le fond du décor et le côté du cadre inférieur est une bande de bleu foncé.

4.3.1.1.2 Interprétation

Reproduite dans l'*Album Christine de Pizan* en tant qu'image en couleur [28], cette miniature ainsi que son encadrement sont resplendissantes d'or. La quantité de ce métal précieux dans la représentation du trône de Raison excède celle dans chacune des autres trente-quatre miniatures du corpus. Néanmoins même cette abondance ne suffit pas à accomplir l'effet spécial prévu par l'auteur, c'est-à-dire que le trône est fait « uniquement d'une splendide lumière, parfaite, claire, pure et juste, provenant des cieux, de la sphère même où Dieu réside. » (vers 2442 à 2445) Il est à noter que les quatre

autres trônes représentés sont de même beaucoup plus simples que leurs descriptions élaborées dans le texte du poème.

L'apparence des quatre reines allégoriques correspond assez bien à leurs descriptions dans le texte, malgré le fait que leur tenue vestimentaire est exécutée en grisaille et ne reflète ni les couleurs ni les détails mentionnés. De manière générale, les attributs de chaque reine sont dépeints dans la miniature fidèlement par rapport à leur description écrite. Quelques petites exceptions existent : le bouclier de Chevalerie n'a pas son motif de Mars et le grand roi aux pieds de Noblesse ne se prosterne pas mais semble se battre contre elle. Le plus fréquemment, ce sont les attributs de chaque reine qui correspondent le plus rigoureusement aux supports écrits et visuels, ce fait facilitant ainsi l'identification de chaque personnage dans la miniature.

L'emplacement des figures allégoriques, les unes par rapport aux autres ainsi qu'aux points cardinaux, peut servir à déterminer la signification des miniatures de la Cour de Raison.¹³⁶ Pour cette raison il est à noter que dans la miniature du trône vide du manuscrit [A] les positions de Sagesse et de Noblesse sont inversées par rapport au texte du poème, contrairement aux manuscrits [C] et [R]. Noblesse est représentée à l'Est plutôt qu'au Nord tandis que Sagesse occupe la position au Nord plutôt qu'à l'Est.

De même, la petitesse de la taille de Christine et de Sibylle dans cette miniature est à souligner. Représentées en bas du cadre, elles sont un quart de la taille des figures allégoriques de la miniature, c'est-à-dire les plus petites de toutes les miniatures du corpus.

4.3.1.2 Au vers 2257 du poème

Les manuscrits [C] et [R] contiennent également une miniature de la Cour de Raison avec le trône vide. Cette miniature est placée au vers 2257, plus loin dans le texte que la miniature correspondante dans le manuscrit [A] insérée au vers 2049. Le manuscrit [C] produit entre 1406 et 1408 est proposé comme modèle du manuscrit [R]¹³⁷ produit entre 1413 et 1414.

¹³⁶ Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa' : Painting and Politics at the Court of Charles VI*, pages 172-173 discute une hypothèse concernant la position des figures allégoriques.

¹³⁷ L'*Album Christine de Pisan*, page 167.

4.3.1.2.1 Manuscrit Paris 836 [C], folio 15r ¹³⁸

Figure 9: Ms Paris 836, folio 15r

Dimensions réelles : 95 x 79 mm

Le fond est bleu mais au haut de l'illustration apparaît une teinte bleue plus claire délimitée par une arche. Au centre de la scène se situe un trône drapé de tissu vieux rose. Il est vide et paraît être soutenu par le dos d'un ange aux ailes bleues, vêtu de bleu. On remarque que l'ange semble suspendre un voile presque invisible entre le trône et le groupe formé par Sibylle et Christine. Les deux femmes portent une robe dont la traîne dépasse du cadre inférieur de la miniature. Sibylle, plus imposante que Christine, lui indique de la main droite le coin supérieur gauche où se trouve Sagesse. Quant à Christine, elle a les mains et le regard tournés vers Sibylle. Ces deux femmes sont de taille plus petite que les autres personnages de la miniature.

Les quatre figures allégoriques entourant le trône central sont assises chacune sous un trône couvert, portant une couronne dorée sur la tête. Nous remarquons que si chaque femme est associée aux mêmes attributs que dans la miniature du manuscrit [A],

¹³⁸ Voir l'*Album Christine de Pisan*, page 275 pour la description. Cette reproduction en couleur était téléchargée du site web Gallica. Consulter l'appendice A pour les détails d'accès.

leurs tenues vestimentaires diffèrent, de même que leur ordre dans l'espace. En effet, ici, Chevalerie est en haut à droite avec Richesse en dessous d'elle. À gauche, Noblesse est en bas et Sagesse au-dessus. Les trônes occupés par Chevalerie, Noblesse et Sagesse sont bleus alors que celui de Richesse est rouge.

Chevalerie tient dans sa main droite une lance ornée d'une oriflamme à chevrons noirs et bruns. La maquette d'un château médiéval est posée à ses pieds. Son visage est recouvert d'un heaume, tout comme ses bras articulés de cubitières. Ses mains sont recouvertes de gantelets. Elle est vêtue d'une robe blanche sous une tunique rouge tachetée d'or. En dessous de Chevalerie est Richesse. Sur sa robe bleue, elle porte des manches en hermine. Dans la main, elle tient un marteau ; une scie et un rabot sont près d'elle. De l'autre côté de l'illustration, Noblesse porte une robe rose à corsage blanc. Elle est représentée tenant dans sa main droite un sceptre d'allure imposante ; à ses pieds apparaît un roi couronné, habillé tout de rouge et allongé sur ses coudes. Au-dessus de Noblesse, Sagesse a une sphère croisée de deux lignes à son pied droit. Elle porte une robe bleue sous une cape rouge et tient de côté un ouvrage volumineux bleu de sa main gauche.

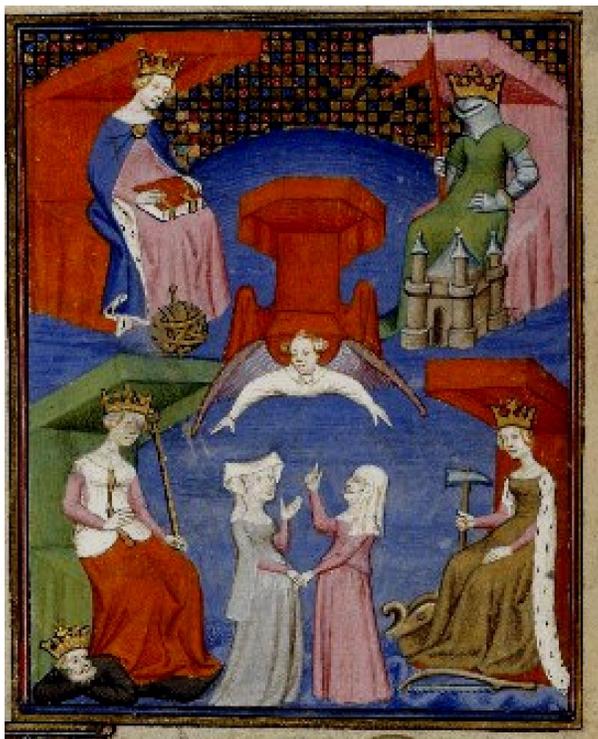
4.3.1.2.2 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 192v ¹³⁹

Figure 10: Ms Londres Harley 4431, folio 192v

© The British Library Board, Harley 4431 f.192v

Dimensions réelles : 98 x 79 mm

Une mosaïque formée de petits carreaux de couleur rouge, bleue et or emplit la partie supérieure du fond de l'illustration avec, en dessous, la peinture d'une arche bleue. Ces différentes couleurs rappellent les autres miniatures du manuscrit [R] qui emploient les mêmes couleurs dans leurs encadrements doubles. Un trône vide rouge occupe le milieu de l'image ; il est soutenu par un ange aux ailes bleues, vêtu de blanc. L'ange étend ses bras pour suspendre un voile quasi invisible au-dessus des deux personnages qui occupent le milieu du bas de la scène, Sibylle et Christine, et entre elles et le trône vide. De même taille, les deux femmes sont face à face, se tenant par la main et de l'autre, pointant vers le haut.

¹³⁹ Cette reproduction en couleur était téléchargée du site web *The Making of the Queen's Manuscript* avec la permission de The British Library Board. Pour détails d'accès du site web, consulter l'appendice A. Une description de cette miniature se trouve dans l'édition critique du *Chemin* de Tarnowski, page 49.

Les quatre figures allégoriques couronnées occupent les mêmes places que dans le manuscrit Paris 836 [C] : en haut à droite, Chevalerie avec en dessous Richesse et de l'autre côté, Noblesse en bas et Sagesse, au-dessus. Deux de leurs trônes sont recouverts d'une étoffe de couleur rouge alors que celui occupé par Chevalerie est rose et celui de Noblesse est vert.

Chevalerie, en haut à droite, porte une robe verte aux manches recouvertes d'une armure avec des cubitières. Son visage est couvert d'un heaume et ses mains des gantelets. Notons qu'elle ne porte pas de bouclier mais tient, à la main droite, une lance rouge ornée d'une bannière de la même couleur. La maquette d'un château médiéval avec des hautes tours est posée à ses pieds. En dessous, Richesse est vêtue d'une robe brune complétée par les manches longues en hermine. Tout comme dans les manuscrits Paris 836 [C] et Bruxelles 10982 [A], elle tient un marteau à la main et, à ses pieds se trouvent une scie et un rabot. De l'autre côté de l'image, Noblesse tient un sceptre dans sa main gauche. Elle porte une jupe rouge, avec un surcot blanc recouvrant un vêtement rose. Il est à noter les différences entre le roi allongé à ses pieds et celui apparaissant dans le manuscrit Paris 836 [C]. Dans la présente image, le roi a la tête orientée vers la gauche du cadre et il porte une tenue brune (et non rouge).

Quant à la dernière allégorie, Sagesse, elle est vêtue d'une robe rose recouverte d'une cape bleue doublée d'hermine attachée au cou par une large boucle en or. À ses pieds, une sphère formée de cercles et d'anneaux en relief avec une pointe protubérante semble être une sphère armillaire. Sur ses genoux elle tient un grand rouge ouvrage fermé qu'elle paraît caresser. Enfin, notons les traits masculins du visage de Sagesse accentués par l'ombre d'une barbe.

4.3.1.2.3 Interprétation

Quant aux reines allégoriques, nous notons que la place leur étant assignée dans le poème correspond à celle qu'elles occupent dans les manuscrits [C] et [R]. Dans ces derniers, chaque figure allégorique est clairement identifiable grâce à ses attributs personnels. Remarquons que certains des détails ne sont pas les mêmes dans le poème et les images. Chevalerie porte une couronne en plus de son heaume, contrairement à la description dans le poème (vers 2370 à 2371). Selon le texte, Chevalerie porte un

bouclier attaché à son cou, décoré avec un portrait de Mars (vers 2372 à 2375) mais ces miniatures des manuscrits [C] et [R] omettent cet élément de l'armure. Rappelons que le bouclier est présent dans le portrait de Chevalerie dans la miniature du manuscrit [A]. Dans les portraits visuels de Richesse dans les manuscrits [C] et [R], sa robe est augmentée par les manches en hermine, mais n'est ni dorée ni embellie avec des agrafes de grand prix et de grand luxe (vers 2409 à 2410) mentionnées dans le texte. Ainsi, le bijou où était sertie une grosse escarboucle (vers 2417 à 2418) décrit dans le texte n'est pas présent au cou de Richesse dans les miniatures. Enfin, dans le poème, Sagesse est décrite tenant deux livres, un ouvert et un fermé, alors que dans les manuscrits [C] et [R], elle n'en tient qu'un.

La figure du roi sous les pieds de Noblesse est un élément à noter. Dans les miniatures des manuscrits [C] et [R], le roi n'est pas représenté se débattant contre Noblesse, comme c'est le cas dans le manuscrit [A]. Au contraire, dans ces deux manuscrits, le roi se repose paisiblement sous les pieds de Noblesse, allongé sur ses coudes. Il est orienté à une directions dans le manuscrit [C] et à l'autre dans [R].

Si nous étudions les trônes qu'occupent les allégories, nous constatons qu'ils sont décrits avec des détails artistiques particuliers dans le poème alors qu'ils apparaissent beaucoup plus uniformes par leur taille et leur aspect général dans les illustrations. Un trône spécial mérite notre attention ; il s'agit du trône vide destiné à Dame Raison. Étant donné qu'un des emblèmes de Charles VI était le soleil et les « rais de soleil, »¹⁴⁰ pour ses contemporains les rayons d'or brillants et lumineux derrière le trône libre dans le manuscrit [A] pouvaient être une représentation du souverain. De plus, pour un lecteur ou un mécène de l'époque, ce trône pouvait être vacant à cause de Charles VI. En effet, pendant la décennie de 1403 à 1413 ou 1414 quand sont produits les manuscrits du *Chemin*, les symptômes de la folie du souverain (première crise en 1392) ont déjà entraîné de graves tensions parmi ceux voulant gouverner le pays. En fait, si Charles VI est encore roi, le pouvoir ne lui appartient plus vraiment et son trône convoité est, d'une certaine façon, inoccupé.

¹⁴⁰ *Paris 1400 : les arts sous Charles VI*. « Annexe I, Devises, mots et couleurs : les emblèmes de Charles VI, » page 378. Voir aussi de Vaivre, « À propos des devises de Charles VI, » page 95.

Enfin, une dernière figure de l'esprit mérite notre attention. Comme déjà mentionné plus haut, l'ange tenant un voile suspendu entre Christine et Sibylle et le trône vide n'apparaît que dans la scène de cour des manuscrits [C] et [R], avant que Dame Raison n'arrive. Puisque ni ange ni voile ne sont mentionnés dans le poème, nous devons chercher les raisons de leur inclusion dans ces miniatures. Nous rappelons que tout comme dans un passage de la Sainte Bible au sujet du Temple de Jérusalem, un voile peut représenter physiquement la séparation entre Dieu et les hommes.¹⁴¹ Dans le poème, Dieu ne visite pas la cour mais, au vers 2469, une dame identifiée comme étant la fille naturelle de Dieu, y prend sa place pour discuter ou pour juger une affaire quelconque. Finalement, *The New Oxford Annotated Bible*, en discutant la littérature apocalyptique nous explique que « [the] word « apocalypse » is derived from the Greek word *apokalypsis*, meaning 'disclosure,' 'unveiling,' or 'revelation.' »¹⁴² Retirer le voile de l'ange dans les miniatures subséquentes de la Cour de Raison peut métaphoriquement correspondre à éliminer un obstacle empêchant la connaissance. Ainsi, Christine et Sibylle et, indirectement, le spectateur peuvent assister au débat dans la cour de Raison et en retirer un enseignement.

Une des façons de mesurer les liens entre le texte et l'image apparaît clairement en comparant les descriptions composées dans le poème et les illustrations correspondantes. Comme nous voyons, cette corrélation concernant des trônes et des tenues des personnages importants de la Cour de Raison n'est pas toujours proche. Ce sont les attributs des personnages qui sont plus étroitement liés entre les deux médias, l'écrit et le visuel. Une étude des attributs de chaque personnage allégorique sera importante pour mieux comprendre la représentation symbolique des miniatures.

¹⁴¹ *La Sainte Bible*, Epître aux Hébreux 9 : 1-7.

¹⁴² *The New Oxford Annotated Bible*, « Apocalyptic Literature, » page 362, Nouveau Testament.

4.3.1.2.3.1 Richesse

Dans le poème, Richesse est décrite dans la brillance des couleurs. Ainsi, son trône (au vers 2388) est incrusté des « escharboucles » qui resplendissent avec la lumière et sa couronne est ornée exclusivement avec la même pierre précieuse (vers 2404) et le bijou qu'elle porte au cou en est également un. Sur ses hanches, elle porte sur sa ceinture un fermoir décrit (au vers 2423) comme « deux charbons ardans. » Remarquons que le mot français « escarboucle » vient du mot latin « carbunculus » qui est dérivé de la racine « carbo » ou « charbon. »¹⁴³ Le lecteur peut interpréter l'utilisation de ces mots répétés à plusieurs reprises dans le poème comme l'idée de quelque chose étant brûlée et, par conséquent, consumée. Bien que nul exemple de cet état ni même de la multitude des agrafes « de grand prix et de grand luxe » qui ornent la robe de Richesse (vers 2410), ne soient dans les illustrations, il existe d'autres références visuelles que nous pouvons considérer comme des signes extérieurs de richesse.

Nous trouvons une autre représentation de Richesse en regardant sa robe dans le manuscrit [A]. La personne regardant ce manuscrit peut trouver extravagante cette robe à ses manches aux découpures très élaborées. Le coût excessif de la robe de Richesse s'explique facilement si l'on considère l'énorme quantité d'étoffe et le travail nécessaire pour en confectionner les manches. Selon Anne Van Buren, les manches avec des découpures étaient, au Moyen Âge, réservées aux hommes.¹⁴⁴

Le rabot du charpentier posé au pied de Richesse a souvent été considéré comme symbolisant l'agressivité que ressent Jean sans Peur, le duc de Bourgogne envers son cousin Louis, duc d'Orléans.¹⁴⁵ Susan Crane, dans *The Performance of Self* décrit les badges des deux hommes se parlant : « Louis d'Orleans's belligerent "Je l'envie" [I challenge him] with its knotty stick inspired his rival John the Fearless to reply with "Ik houd" [I hold firm] and a carpenter's plane. »¹⁴⁶ De son côté, Élisabeth Taburet-Delahaye croit que « la guerre des emblèmes » a été exagérée.¹⁴⁷

¹⁴³ Voir les entrées pour « escarboucle » et « charbon » dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*.

¹⁴⁴ Van Buren, *Illuminating Fashion*, pages 97, 114 et 128 regardant les manches aux découpures.

¹⁴⁵ Hindman, *Christine de Pizan's Epistre Othéa: Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 174.

¹⁴⁶ Crane, *The Performance of Self*, page 10.

¹⁴⁷ Taburet-Delahaye, *La France et les arts en 1400*, page 75.

Les rabots de Jean sans Peur peuvent représenter l'extravagance plutôt qu'être simplement un symbole d'agressivité. Richard Vaughan décrit la fabrication et la distribution des emblèmes choisis par Jean sans Peur comme une façon de « smooth away the club of the Duke of Orléans. » En 1406, Jean offre 315 rabots, tous faits d'or et certains embellis de diamants. En 1411, il distribue des centaines de rabots faits en or ou en argent, certains même accompagnés de copeaux dorés, aux sympathisants et aux gens de sa cour.¹⁴⁸ En considérant ces extravagances, il est à rappeler qu'elles ont pris lieu après la préparation du manuscrit [A] en 1403.

Dans le poème, aux vers 2426 à 2429, Richesse est décrite avec un marteau dans sa main droite et les pieds posés sur plusieurs outils « [d]e quoy on fait divers ouvrages. » Notons que le rabot n'y est jamais nommé bien qu'il soit représenté dans le corpus des miniatures ainsi que le marteau dans la main de Richesse et la scie à ses pieds. Quant au marteau, il ne se trouve pas dans la liste des emblèmes de Jean sans Peur préparée par Thierry Crépin-Leblond.¹⁴⁹ Cependant, dans au moins une miniature de la période, Jean sans Peur tient un marteau qui ressemble à celui qui se trouve dans la main de la Richesse.¹⁵⁰ En considérant ce petit marteau, nous trouvons un marteau similaire dans l'iconographie associée avec le saint Éloi de Noyon, saint patron des orfèvres qui a apporté le christianisme aux Flamands.¹⁵¹

Concernant la signification des outils associés avec Richesse, l'auteur elle-même indique, dans le texte du poème, qu'ils sont pour faire divers ouvrages. C'est une idée constructive plutôt que destructive, positive plutôt que négative. Élisabeth Taburet-

¹⁴⁸ Vaughan, *John the Fearless*, page 234.

¹⁴⁹ Crépin-Leblond, *La France et les arts en 1400*, page 122. De Vaivre, « Troisième note sur le sceau du comte de Charolais au temps de Jean Sans Peur, » n'inclut pas le marteau comme emblème de Jean sans Peur.

¹⁵⁰ Hindman, *Christine de Pizan's Epistre Othéa: Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 174, note 98. Un marteau est serré dans la main gauche de Jean sans Peur dans une miniature des *Dialogues de Pierre Salmon*, Genève, Bibl. universitaire, ms fr. 165, folio 4. Celle-ci est reproduite en couleur dans *La France et les arts en 1400*, page 76 comme Figure 47. Une autre miniature, celle du manuscrit Londres Harley 4431, folio 58v, représente un marteau serré dans la main droite d'un homme trôné, qui a été identifié en tant que Jean sans Peur par Lucie Schaeffer « Die Illustrationem zu den Handschriften der Christine de Pizan », page 10 et en tant que Louis d'Orléans par les auteurs de l'*Album Christine de Pizan*, page 358. Il semble que cette miniature contient éléments contradictoires : le houblon de Jean sans Peur et le lambel souvent associé avec le duc d'Orléans.

¹⁵¹ Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*. Voir « Eligius. »

Delahaye est en accord quand elle lie le choix du rabot de Jean sans Peur avec « l'idée de réforme et de bon gouvernement. »¹⁵²

4.2.1.2.3.2 Sagesse

Suivant le poème aux vers 2310 à 2316, la figure allégorique de Sagesse tient deux livres, « l'un ouvert et l'autre fermé et recouvert », alors que dans les miniatures soit un soit deux livres apparaissent. Également elle a à ses pieds un tabouret aux motifs géométriques sur lequel elle peut mettre ses pieds. Par contre, dans les miniatures une sphère décorée et décrite comme étant une sphère armillaire ou un globe¹⁵³ est à ses pieds. Trois points sont à rappeler ici : premièrement, l'importance de ces outils au Moyen Âge pour l'astronome et l'astrologue ; deuxièmement, la profession du père de Christine, Thomas de Pizan, astrologue à la cour du roi Charles V ; enfin, l'intérêt de ce dernier pour l'astronomie. Nous savons que ces deux hommes, son père et le roi Charles V, ont une influence considérable sur la vie de Christine et sur sa propre quête de la connaissance. Ainsi, la référence textuelle (aux vers 1045 à 1046) de Sibylle aux visites de Thomas de Pizan à la fontaine de la connaissance le caractérisent comme un homme savant. Quant à Charles V, sa volonté de faire traduire en français vernaculaire les grandes œuvres classiques latines aide à apporter le savoir dans son royaume. Ajoutons que Christine elle-même donnera au souverain son sobriquet, Charles le Sage et reconnaîtra sa sagesse dans la biographie qu'elle écrit sur lui. Enfin, dans *Le Chemin* (aux vers 5001 à 5046), Sagesse souligne l'amour du savoir de ce roi. En résumé, il se peut que les attributs associés à Sagesse soient une reconnaissance de la part de Christine de son père et du roi Charles V, de la contribution de ces deux hommes au progrès de la connaissance dans leur monde contemporain.

Le portrait de Sagesse dans la miniature du trône vide du manuscrit [R] peut attirer notre attention. En effet, alors que les vers 2297 à 2304 du poème décrivent cette allégorie comme étant une jeune et belle femme, dans le manuscrit [R] son visage et son

¹⁵² Taburet-Delahaye, « Vie de cour et vie artistique en France vers 1400, » *La France et les arts en 1400*, page 75.

¹⁵³ L'*Album Christine de Pizan*, pages 275 et 399 décrit la sphère comme un globe. C'est à noter que le premier globe terrestre était développé plus tard, environ 1492. C'est possible que la sphère soit un globe céleste.

cou (peut-être avec une barbe) lui donnent une apparence particulièrement masculine. Pourtant, plutôt que de commenter la physionomie de Sagesse, Sandra Hindman fait une remarque à propos de sa robe : « As the only one of the queens dressed in a mantle and robe, in red and blue, a costume more fitting to a king than a queen, this figure may be taken to stand for Charles V. »¹⁵⁴ Au vers 2298 du poème, Sagesse est décrite telle « Blanche com lis », c'est-à-dire comparée à la blancheur d'un lys, un symbole de pureté et virginité dans la Bible et, plus tard, un emblème de la monarchie française.¹⁵⁵ Ajoutons que « Blanche com lis » peut se rapporter au caractère de Sagesse, pur et immaculé, mais également à la monarchie elle-même et à Charles le Sage.

4.3.1.2.3.3 Noblesse

Nous tournant à présent vers la figure allégorique de Noblesse, le sceptre qu'elle tient dans sa main comme attribut n'est pas vraiment surprenant, même si ce sceptre se trouve normalement dans la main du souverain plutôt que d'un autre membre de la noblesse. Plus frappant, cependant, est l'idée présentée dans le texte du *Chemin* (aux vers 2346 à 2348) et dans les miniatures des manuscrits, celle d'un « grand roi, qui se prosternait matin et soir pour lui servir d'appui. » Dans la miniature du trône vide du manuscrit [A], le roi apparaît orienté vers le haut sous les pieds de Noblesse qui le maintient immobile et impuissant. Nous pouvons interpréter cette illustration comme la situation dans laquelle se trouvait Charles VI à cette époque-là, c'est-à-dire luttant pour maintenir son pouvoir en France, quand il le pouvait, et simultanément luttant contre certains membres de sa famille cherchant à le lui usurper. Dans les manuscrits [C] et [R], la posture du roi allongé sur ses coudes apparaît moins combative.

4.3.1.2.3.4 Chevalerie

Enfin, Dame Chevalerie est décrite aux vers 2367 à 2368 du poème comme « une dame, mais si estrange onc ne vid ame. » Selon sa description textuelle, elle porte un heaume au lieu d'une couronne et un bouclier orné avec un portrait de Mars. Dans sa

¹⁵⁴ Hindman, *Christine de Pizan's Epistre Othéa : Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 173.

¹⁵⁵ Pastoureaux, *Heraldry: An Introduction to a Noble Tradition*, page 100.

main droite, elle tient une lance avec une bannière et à ses pieds, se trouve un château. Dans les miniatures du trône vide dans les manuscrits [A], [C] et [R] Chevalerie est couronnée, en plus de porter son heaume. Seulement dans le manuscrit [A] porte-t-elle son bouclier.

La responsabilité d'un chevalier des femmes et des veuves est de défendre leurs droits, selon le *Policraticus* de Jean de Salisbury, cité aux vers 4267 à 4294 du *Chemin*. Mais il semble improbable que quelqu'un (à l'exception de Christine) ait pensé dépendre Chevalerie sous les traits d'une femme vêtue d'une armure.¹⁵⁶

4.3.1.2.3.5 Proportions des personnages

Comme déjà noté, dans les miniatures où l'on trouve un trône inoccupé des manuscrits [A], [C] et [R], les figures allégoriques sont toutes plus grandes que Christine et Sibylle. Ainsi, dans le manuscrit [A], ces dernières ne font qu'un quart de la grandeur des allégories. Nous pouvons interpréter la petitesse des deux femmes dans ces scènes grandioses comme correspondant à leur statut de simples observatrices ne faisant pas vraiment partie de la Cour de Raison. Dans les manuscrits [C] et [R], elles sont de taille plus importante mais, néanmoins, toujours petites comparées aux personnages allégoriques.

4.3.1.2.3.6 Emplacement des personnages

Dans la description faite dans le poème, les quatre figures allégoriques sont placées suivant les quatre points cardinaux d'une boussole. Les représentations de leurs orientations dans les miniatures des manuscrits du corpus ont adopté une orientation différente. En effet, nulle allégorie n'est au milieu, en haut, correspondant au nord sur une boussole moderne. Le point nord est pivoté dans le sens inverse des aiguilles d'une montre avec chacun des points cardinaux dans leur propre position par rapport aux autres. Le trône de Dame Raison occupe une position centrale. Notons également que les positions de Sagesse et de Noblesse sont inversées dans la miniature du manuscrit [A] en comparaison avec la description dans le texte du poème. Pour comprendre plus

¹⁵⁶ L'apparence de Jeanne d'Arc comme femme guerrière est encore à l'avenir. Voir Crane, *Performance of Self*, regardant Jeanne d'Arc.

facilement l'emplacement des personnages dans les miniatures de la Cour de Raison des manuscrits Bruxelles 10982 [A], Paris 836 [C] et Londres Harley 4431 [R], nous suggérons au lecteur de consulter le tableau schématique contenu dans l'appendice B.

Sandra Hindman, dans sa description du manuscrit [R] démontre que les positions des figures allégoriques dans le texte peuvent être basées sur une allégorie « of France under Charles VI as a ship buffeted by the four winds » développée dans *Songe du vieil pèlerin* de Philippe de Mézières.¹⁵⁷ Si l'on suit l'interprétation de Philippe de Mézières, Christine aurait fait comprendre à son lecteur que le vent cruel de l'Ouest menait le navire « toward the Three Terrible Things – pride, avarice, and lust – that lead inevitably to death. The East wind blew the fairest. It came from Paradise, was graced by the Holy Spirit, and led the ship out of death, away from vice, and toward the city of Jerusalem in the East. »¹⁵⁸ Suivant cette interprétation relative aux miniatures du manuscrit [R], la position de Richesse du côté ouest a une connotation négative tandis que celle de Sagesse à l'est, en a une positive. Cette interprétation sera revisitée encore plus loin dans la présente thèse.

4.3.2 Dame Raison présente, au vers 2811 du poème

Nous remarquons deux variations de représentation de la cour de Raison avec Dame Raison présente situées au vers 2811 du texte du poème dans certains manuscrits. Nous discuterons, dans cette partie du travail, la version illustrée dans manuscrit Paris 1188 [D] et ensuite dans la partie 4.3.3 du travail, nous nous tournerons vers l'interprétation trouvée dans les manuscrits Paris 836 [C] et Londres Harley 4431 [R].

¹⁵⁷ Sandra Hindman *Christine de Pizan's « Epistre Othéa »: Painting and Politics at the Court of Charles VI*, pages 172 à 173.

¹⁵⁸ Sandra Hindman *Christine de Pizan's « Epistre Othéa »: Painting and Politics at the Court of Charles VI*, page 173.

4.3.2.1. Manuscrit Paris 1188 [D], folio 46r ¹⁵⁹

Figure 11: Ms Paris 1188, folio 46r

Dimensions réelles : 94 x 91 mm

Le haut de cette illustration est formé d'une mince bande blanchâtre que nous pouvons imaginer représenter des nuages. À l'autre extrémité, une bande de vert symbolise la Terre avec un petit arbre au feuillage vert occupant les deux coins. Nous notons que tous les personnages exécutés en grisaille sont inclus dans un demi-cercle de couleur bleue.

Christine et Sibylle sont représentées toutes deux debout et de taille un peu plus petite que les personnages leur faisant face ; Sibylle regarde Christine. Cette dernière semble regarder par-dessus son épaule gauche en direction des allégories assises derrière elle. Sibylle paraît statique avec les bras croisés, tandis que les bras de Christine indiquent un mouvement, son bras droit maintenant sa robe et le gauche étant levé.

Une rangée composée de quatre sièges et d'un trône central rose très spacieux occupe la moitié supérieure de l'image derrière ces deux visiteuses. Dame Raison au centre est accompagnée de deux figures allégoriques de chaque côté. Ces quatre figures

¹⁵⁹ L'Album Christine de Pizan, « Album Couleurs » [32], page 787 ; description, page 406.

ont la tête couronnée et le visage attentif à Raison. Comme celle-ci, une seule porte une ceinture en or. À chaque extrémité de la rangée, nous voyons un groupe de trois femmes. Une différence dans leur tenue vestimentaire peut nous faire penser que le trio à la gauche du cadre est vêtu d'habits religieux tandis que les femmes de droite portent des vêtements séculiers.

L'impression globale ressortant de cette miniature dans le manuscrit [D] rappelle celle de la miniature des Influences et des Destins dans le manuscrit Chantilly 493 [L], principalement en raison de la disposition centrale des sièges. Ici, comme mentionné plus haut, les sièges sont occupés par des figures allégoriques alors que dans le manuscrit [L], ils le sont par les Influences et les Destins. Nous devons souligner que la description donnée dans le texte du poème concernant l'apparence, la tenue vestimentaire et le trône de ces figures allégoriques ne se retrouve pas dans cette illustration de manuscrit Paris 1188 [D]. Ajoutons un point frappant : contrairement aux autres miniatures de la cour de Raison, aucune des allégories de cette miniature n'est accompagnée d'un attribut.

4.3.2.2 Interprétation

Cette miniature précède vers 2811, c'est-à-dire bien après l'arrivée de Raison au vers 2515, une fois qu'elle a demandé aux quatre figures allégoriques et leurs entourages de se réunir à sa cour. Par conséquent, les dames assemblées à chaque bout de la rangée peuvent représenter quelques-unes des vingt dames nobles identifiées comme les Vertus au vers 2521, entourant la chaire de Raison (vers 2515 à 2517).

4.3.3 Cour de Raison en session, au vers 2811

4.3.3.1 Manuscrit Paris 836 [C], folio 19r¹⁶⁰



Figure 12: Ms Paris 836, folio 19r

Dimensions réelles : 109 x 83 mm

La Cour de Raison est en session ; elle se tient dans une sphère céleste délimitée par une zone bleutée dans sa partie supérieure et, en bas, par une bordure ondulée de nuages blancs et bleus sous lesquels la terre apparaît de couleur brune. En comparant la deuxième miniature (au folio 19r) avec la première (au folio 15r) dans la série de trois représentant la Cour de Raison dans le manuscrit [C], Sibylle et Christine portent les mêmes vêtements et elles occupent la même position en bas du cadre, se faisant face, Sibylle pointant vers le haut.

Sur un fond bleu, derrière Christine et Sibylle, Dame Raison est assise sur un trône bleu dont le dais est rayé d'or. Nous notons que cette figure allégorique est plus

¹⁶⁰ Cette miniature est téléchargeable du site web Gallica. Consulter l'appendice A pour les détails d'accès. Voir l'*Album Christine de Pizan* pages 275 à 276 pour sa description.

grande que les autres et occupe un siège également plus spacieux. Raison est vêtue d'une robe bleue parsemée d'un motif d'or, et recouverte d'une longue cape rouge. Elle tient dans la main gauche une branche d'olivier dorée et, dans la droite, une grande épée, pointe vers le haut. Tout comme les autres figures allégoriques, Raison porte une couronne sertie de gemmes.

Sur le côté droit de la scène, un personnage debout lève les yeux vers Raison. Il est vêtu d'une robe bleu-violette avec un capuchon bordé de fourrure en harmonie avec la bordure au bas de ses manches. Selon sa description dans l'*Album* il est « un clerc en habit violet (faisant le geste de l'argumentation). »¹⁶¹

Quant aux quatre figures allégoriques assises de chaque côté de Raison, leur ordre est différent de la miniature précédente au folio 15r. Ainsi, Noblesse est en haut à droite, avec sous elle, Chevalerie et de l'autre côté, en bas à gauche, Richesse et au-dessus, Sagesse. Une différence importante à noter comparée à la miniature précédente de la série est l'absence de certains éléments caractérisant chacune des allégories. Dans le cas de Noblesse, assise sur un trône de couleur rose, elle n'est pas encore représentée avec le roi sous ses pieds. De même, l'espace aux pieds de Chevalerie et de Sagesse est vide, sans château pour Chevalerie et sans sphère pour Sagesse.

Noblesse vêtue d'une jupe bleue, d'un haut blanc aux manches rouges tient un sceptre en or de sa main droite. En dessous, Chevalerie occupe un trône rouge. Ici, elle a le visage à découvert et tient une longue lance dans sa main gauche ; sa bannière n'est pas en vue. De l'autre côté à gauche, Richesse portant une robe rouge aux longues manches blanches occupe un trône bleu. Alors qu'elle tient un marteau dans sa main gauche, elle n'a ni scie, ni rabot à ses côtés. Enfin, en haut, Sagesse assise sur un trône rouge a un grand livre rouge sur les genoux, livre sur lequel elle appuie sa main gauche. Elle est vêtue d'une robe bleue recouverte d'une cape rose.

¹⁶¹ Selon la description de cette miniature à la page 275, l'*Album Christine de Pizan*.

4.3.3.2 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 196v¹⁶²

Figure 13: Ms Londres Harley 4431, folio 196v

© The British Library Board, Harley 4431 f.196v

Dimensions réelles : 111 x 80 mm

Le haut de l'illustration représente une mosaïque composée de petits carreaux de bleu, rouge et or, utilisant les mêmes couleurs que dans l'encadrement des miniatures dans ce manuscrit Harley 4431. La cour se tient dans un cercle de couleur bleue, délimité en bas de vert pour représenter la Terre. Le trône de Dame Raison est situé, non pas au centre des quatre autres trônes mais à un niveau plus élevé, donnant à celle-ci la place d'honneur. Tout comme dans le manuscrit Paris 836 [C], la taille de l'allégorie et celle du trône sont dépeintes à une échelle supérieure aux autres personnages et trônes. Raison porte une robe brune recouverte d'une cape bleue bordée d'hermine. Elle tient une mince branche d'olivier dans sa main gauche et dans la droite, une grande épée, pointe vers le haut. Comme dans le manuscrit [C], un personnage debout

¹⁶² Cette miniature en couleur est téléchargeable du site web *The Making of the Queen's Manuscript*. Une description écrite se trouve à la page 50 de l'édition critique d'Andrea Tarnowski, *Le Chemin de longue étude*, 2000.

s'adresse à la cour. Il est tonsuré et vêtu « en habit de moine ; dans sa main, un rouleau à peine visible ». ¹⁶³

Christine et Sibylle ressemblent par leur habillement, leur position et leurs gestes à leur représentation dans la miniature précédente de la série. Également, les quatre figures allégoriques occupent les mêmes places. Chevalerie porte un heaume sur la tête, des cubitières et des gantelets sur les mains. Dans sa main gauche, elle tient une lance (avec sa bannière) et un château est représenté à ses pieds. En dessous, Richesse est vêtue comme précédemment. Notons que son rabot a changé de position sur le sol et est beaucoup plus petit que dans la miniature au folio 192v. Quant à Noblesse, elle est vêtue d'une jupe rouge et d'un haut blanc à motifs bleus et à manches également bleues. Comme dans la miniature précédente au folio 192v, elle tient un sceptre dans la main gauche et le roi est à plat ventre sur le sol devant elle, les bras croisés. Enfin, Sagesse apparaît dans la même position ayant un livre posé sur les genoux et une sphère à ses pieds, mais les couleurs de ses vêtements sont inversées. Plutôt qu'une robe rose et une cape bleue, sa robe est bleue et sa cape rose. Son menton démontre encore un air un peu masculin.

Raison siège tenant une branche d'olivier dans sa main gauche et une grande épée pointant vers le haut dans sa droite. Vêtue d'une robe brune et d'une cape bleue, elle occupe un grand trône rouge.

4.3.3.3 Interprétation

Ce n'est que dans les manuscrits [C] et [R] que la série de miniatures de la Cour de Raison est prolongée avec une miniature au-dessus du vers 2811 du *Chemin*. En comparant les miniatures correspondantes des deux manuscrits, nous observons que bien que son trône, sa robe et sa cape soient de couleurs et de formes différentes dans chacun de ces manuscrits, la posture de Raison y est presque la même.

Étant donné la grande complexité du corpus d'images et le fait que quelques artistes les aient exécutées (soit en même temps, soit successivement ; nous ne savons pas), il est difficile de cerner avec exactitudes changements voulus par la créatrice du programme des illustrations et les changements apportés par les artistes eux-mêmes au cours de leur exécution du travail. Malheureusement, il n'existe nulle évidence que Christine gardait une copie de maître de ses illustrations bien qu'il soit possible de penser

¹⁶³ Tarnowski, « Miniatures du ms. Harley 4431, » page 51 dans l'édition critique du *Chemin* de 2000.

qu'elle conservait des modèles de ses miniatures dans son livre contenant « .lxx. quayers de grand volume. »¹⁶⁴ Nous avons à notre disposition quelques indications sur la manière dont travaillait Christine avec ses enlumineurs sous forme d'instructions écrites dans le manuscrit [B] concernant la place des « histoires » dans le [B1] déjà notées¹⁶⁵ et également sous présence des esquisses préliminaires marginales dans le manuscrit de Bruxelles 10982 [A].¹⁶⁶

Considérant les similitudes entre les images de la Cour de Raison dans les deux derniers manuscrits produits, nous respectons la suggestion que les miniatures du manuscrit [C] ont servies de modèles aux miniatures du [R].¹⁶⁷ Par contre, sachant que le [C] est présenté au duc de Berry en 1408,¹⁶⁸ nous ne savons pas si ce manuscrit a été rendu à un moment donné pour servir de modèle pour le [R] ou si les images provenaient d'une copie principale gardée par Christine. Quoiqu'il en soit, nous ne pouvons pas expliquer avec certitudes différences entre les deux séries d'images.

Comme déjà noté, les couleurs et la coupe des habits portés par les différents personnages changent fréquemment suivant les manuscrits. De même, le nombre des attributs de chacun des quatre personnages allégoriques représentés diminuent entre la miniature précédente (au vers 2257) et la miniature discutée ici (au vers 2811) dans le manuscrit Paris 836 [C]. Nous pouvons nous demander si ce fait a une signification particulière ou, au contraire, s'il est sans importance pour bien comprendre les miniatures. Nous pouvons également nous interroger sur le sens de la disparition de l'ange tenant un voile. Est-il significatif ou simplement laisse-t-il la place libre au personnage masculin apparaissant devant Dame Raison et sa cour ?

À ce propos, il est difficile de déterminer exactement qui représente cet homme dans Paris 836 [C] et Londres Harley 4431 [R]. Selon le texte du *Chemin*, plusieurs hommes sont présents à la Cour de Raison : Droit, frère de Raison (au vers 2731) ; le chef

¹⁶⁴ Laidlaw, « A Publisher's Progress, » page 37, écrit de l'*Advision de Christine* dans laquelle l'auteur mentionne son livre de soixante-dix cahiers.

¹⁶⁵ *Album Christine de Pizan*, page 411. Le mot « histoire » ici indique une enluminure.

¹⁶⁶ Consulter l'*Album Christine de Pizan*, page 398 pour voir quelques-unes.

¹⁶⁷ *Album Christine de Pizan*, page 167

¹⁶⁸ *Album Christine de Pizan*, page 240

des envoyés de Terre qui « tenait une requête à la main droite » (vers 2568 à 2569) ; un avocat (vers 2817) ; un conseil (vers 2123) ; et « un savant vertueux et sage » (vers 6139) identifié comme « Maître Avis, affublé d'un habit comme en portent les avocats. » (vers 6227 à 6229). Pour cette raison, il est difficile de déterminer l'identité de l'homme devant Dame Raison. Est-il l'émissaire de la Terre avec une pétition de Mère Nature dans sa main ? Est-il Maître Avis qui apparaît beaucoup plus loin dans le poème mais qui semble ici porter la tenue d'un avocat ?

Quant à Dame Raison, elle est présente dans ces deux illustrations mais sa peinture ne correspond pas à la description élaborée qu'en fait Christine dans son poème. Elle est assise sur un trône semblable aux autres et elle ne semble pas porter une couronne décorée de douze étoiles. À noter les deux attributs qu'elle tient dans ses mains : à la droite, une très longue épée et à la gauche, une branche d'olivier, symbolisant respectivement la guerre et la paix. Ces deux notions représentent-elles les choix que doivent débattre Raison et sa cour ? Pourraient-elles être la conséquence de la situation politique en France à l'époque ? La paix est-elle un remède aux maux de la Terre ? Combien d'hommes mourront-ils par l'épée dans « des guerres féroces, sans merci » (vers 2647) ? Comment mieux rétablir l'ordre au monde ? Qui sera « [l']homme parfait pour gouverner la terre entière et en assurer l'harmonie » ?¹⁶⁹ Les questions posées devant la cour sont très graves et ne peuvent pas être traitées à la légère.

Sandra Hindman suggère que la position des figures allégoriques correspond dans le manuscrit Londres Harley 4431 [R] aux vents de l'Ouest et de l'Est. Elle trouve le support pour cette théorie de Philippe de Mézières¹⁷⁰ basé sur la série des trois miniatures de la Cour de Raison dans le manuscrit [R] dans lesquelles les figures sont alignées suivant le texte du *Chemin* et sans aucune variation. Notons que dans le manuscrit [A] les allégories prennent leurs places dans une autre orientation que celle décrite dans le texte du poème, donc la théorie épousée de Hindman ne s'applique pas. Également, la théorie n'est pas applicable à la série des miniatures représentant la Cour de Raison dans le manuscrit Paris 836 [C]. Dans ce manuscrit, les quatre reines

¹⁶⁹ Tarnowski, « Argument, » page 55 dans son édition critique du *Chemin*.

¹⁷⁰ Hindman, *Christine de Pizan's 'Epistre Othéa': Paintings and Politics at the Court of Charles VI*, page 173.

allégoriques qui entourent le trône de Raison changent de position les unes par rapport aux autres alors que trois d'entre elles changent de place entre la première et la deuxième miniature de la série de la Cour de Raison. Enfin dans ce dernier et également dans la série du manuscrit [R], Sagesse reste toujours au côté droit de Raison, occupant une position d'honneur.¹⁷¹

4.3.4 Cour de Raison et l'engagement de Christine, au vers 6279 du poème

4.3.4.1. Description textuelle

Dans les derniers folios du manuscrit, dans le passage débutant au vers 6310, Christine est présentée à Raison qui la charge d'être son porte-parole auprès des grands princes français. C'est au vers 6329 du texte que Christine est nommée pour la première fois, quand elle est adressée par Dame Raison.

¹⁷¹ Selon le texte de *La Sainte Bible*, la place à la main droite de Dieu est traditionnellement la place d'honneur. Par exemple, voir Psaume 110 :1.

4.3.4.2 Manuscrit Paris 836 [C], folio 40v¹⁷²

Figure 14 - Ms Paris 836, folio 40v

Dimensions réelles : 97 x 82mm

Dans la troisième miniature de la série de la Cour de Raison du manuscrit [C], cette assemblée se tient dans un cercle bleu délimité, dans sa partie supérieure, par un arc bleu foncé tirant vers le noir et, en bas, par des nuages blancs et bleus ondulants. Nous devons remarquer que Christine et Sibylle portent des vêtements semblables à ceux de la miniature précédente, mais que la place des deux femmes a changé. Christine est agenouillée au centre de la cour et Sibylle est derrière elle, entre elle et Raison. Toutes deux ont le regard tourné vers cette dernière, assise sur un trône bleu pâle sous un dais à plusieurs côtés. Raison porte une robe rouge recouverte d'une cape couleur d'or doublée d'hermine. Elle tient d'une main une branche d'olivier garnie de grandes feuilles et de l'autre, une grande épée pointe vers le haut. Notons qu'elle tourne son regard vers Sibylle.

¹⁷² Cette miniature est téléchargeable du site web Gallica. Une description écrite est à la page 276 de l'*Album Christine de Pizan*.

Quant aux quatre figures allégoriques complétant cette scène, Noblesse est en haut à droite avec en dessous d'elle, Chevalerie puis en bas à gauche, Richesse et Sagesse au-dessus. Toutes portent une couronne élaborée et sertie de gemmes alors que les couleurs de leurs habits sont différentes de ceux de la miniature précédente au vers 2811. Noblesse est vêtue d'une robe simplement grise ; elle est assise sur un trône rouge et tient un grand sceptre dans la main droite. En dessous d'elle, sur un trône brunâtre, Chevalerie tient une très longue lance sans bannière. Elle porte une robe blanche recouverte jusqu'aux genoux d'une tunique rouge. Remarquons que seuls ses coudes sont protégés par des armures. En face d'elle, Richesse est vêtue d'une robe de couleur or brunâtre. Elle tient un marteau dans sa main gauche. Finalement, Sagesse est assise sur un trône bleu pâle embelli d'un motif de figures géométriques dorées. Elle tient de sa main droite un livre doré et non rouge comme dans la miniature précédente de la série. Elle porte une robe rose pâle recouverte d'une cape plus foncée doublée d'hermine. Plutôt que sa silhouette mince dans toutes les autres représentations, ici Sagesse montre un ventre protubérant. Notons la manière dont Sagesse tend sa main gauche en direction de Raison comme si elle désirait toucher son habit.

4.3.4.3 Manuscrit Londres Harley 4431 [R], folio 218v ¹⁷³

Figure 15 - Ms Londres Harley 4431, folio 218v

© The British Library Board, Harley 4431 f.218v

Dimensions réelles : 95 x 79mm

Cette miniature correspond bien à l'image qui la précède dans le manuscrit [R] avec seulement quelques changements. Un seul détail diffère dans la toile de fond : la couleur des coins en bas est bleue, et non pas verte. Les couleurs de la mosaïque du tiers supérieur se retrouvent dans celles du cadre de la scène.

Comme dans le manuscrit Paris 836 [C], Christine est agenouillée au centre de la cour et Sibylle est derrière elle, entre elle et Raison. Ici, les mains de Christine sont jointes en geste de supplication. La main gauche de Sibylle touche l'épaule de Christine alors que sa main droite se dirige vers Dame Raison. Le regard de Christine semble aller vers Sagesse tandis que Raison semble détourner le sien pour regarder Sibylle.

Les quatre figures allégoriques occupent les mêmes places que dans les miniatures précédentes de la série dans le manuscrit [R] : en haut à droite, Chevalerie, en

¹⁷³ Téléchargeable du site web *Making of the Queen's Manuscript*. Tarnowski, « Miniatures du ms. Harley 4431, » page 51 dans son édition critique du *Chemin*.

dessous Richesse ; de l'autre côté, Noblesse en bas et Sagesse, au-dessus. Toutes portent des robes de mêmes couleurs que dans la miniature précédente au folio 196v.

Chevalerie est armée comme dans les miniatures précédentes avec, en plus, une épaulette dorée visible du côté gauche. Elle tient sa longue lance très droite ; ailleurs teintée rouge, ici sa bannière est dessinée mais n'est pas teintée. Aux pieds de Chevalerie apparaît le sommet d'un château, caché en grande partie par Sibylle et le haut du trône de la Richesse. Cette dernière tient toujours un grand marteau de la main droite et a une grande scie sur le côté droit de son trône. Le rabot, présent dans les autres miniatures de la série dans ce manuscrit, n'est plus en évidence. Le portrait de Noblesse ressemble à d'autres dans ce manuscrit. Pourtant un regard sur le roi à ses pieds nous permet de noter que seul son visage apparaît ici, un visage rieur semblant tourné vers nous, lecteurs. Au-dessus de Noblesse, Sagesse tient un livre sur ses genoux de sa main droite. À ses pieds, un objet de forme triangulaire qui ne semble pas être une sphère armillaire comme celle des deux miniatures précédentes est non identifiable. Sagesse regarde Sibylle et tend sa main gauche vers Raison de manière à attirer son attention.

4.3.4.4 Interprétation

La série des trois miniatures de la Cour de Raison du manuscrit Londres Harley 4431 [R] a un aspect assez homogène. Dans la miniature au folio 218v, nous notons l'ajout sur l'épaule de Chevalerie d'un ornement fait en or et, aux pieds de la Richesse, une différente sorte de scie. Selon les vers 2426 à 2429 du poème, cette dernière allégorie tient un marteau dans la main droite comme dans les trois représentations de Richesse du manuscrit [R] mais des outils sont également posés à ses pieds.

Quant à la série des miniatures de la Cour de Raison du manuscrit Paris 836 [C], nous remarquons surtout des différences déjà notées, les plus frappantes étant le changement de position des figures allégoriques et la disparition de certains attributs entre la première et la seconde miniature. D'autres divergences sont mineures, tel le changement de main dans laquelle Richesse tient le marteau dans la première miniature comparée aux deux miniatures suivantes.

À la fin du passage textuel du *Chemin* concernant la Cour de Raison, nous réalisons que les délibérations de cette cour ne peuvent pas décider la question de qui doit

devenir le prince du monde. Dans le texte, c'est Sagesse qui domine l'argument ; du vers 4083 jusqu'au vers 6078, elle dénigre les causes de chacun de ses opposants au profit de son candidat, en citant les sages des temps anciens et également le plus récent exemple du « sage roi » de France, Charles V (vers 5001 à 5046).

Françoise Autrand discute les parallèles entre *Le Chemin*, composé en 1402 et 1403, et la biographie *Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V* écrite en 1404. D'une certaine manière, la première œuvre sert d'ébauche à la deuxième. Selon elle :

« [L]es trois parties du *Livre des faits* portent chacune sur une qualité royale, la noblesse de cœur, la chevalerie, la sagesse. [...] La troisième [partie] enfin, consacrée à la sagesse, deux fois plus longue que les autres, est construite à partir d'une analyse de la sagesse ... tirée d'Aristote, au sixième livre de l'*Éthique*. »¹⁷⁴

Dans les voyages terrestres et célestes du *Chemin*, le personnage Christine fait un apprentissage recherchant la sagesse nécessaire pour guérir les maux de la Terre. Son guide millénaire, la Sibylle de Cumès, amène Christine à la fontaine de Sapience, un lieu habituel de son père. Dans le long soliloque de Sagesse du débat à la Cour de Raison au ciel, l'auteur Christine extrait et distille les sages conseils, la plupart trouvée dans les livres de la bibliothèque du roi, pour les partager avec ses lecteurs ayant besoin de cette sagesse. De cette manière, nous pouvons voir clairement la préférence textuelle pour la qualité de sagesse qui est plus discrètement renforcée dans les représentations visuelles dans les miniatures du corpus. C'est par la position privilégiée de Sagesse, toujours à la main droite de Raison, que nous pouvons réaliser également la préférence visuelle pour la qualité de sagesse.

Comme noté antérieurement par Françoise Autrand, la noblesse et la chevalerie sont aussi considérées des qualités royales par Christine de Pizan, mais la richesse n'est pas incluse dans la liste. En considérant le modèle du *Chemin*, son exclusion est peut-être justifiée par les descriptions défavorables de Richesse et son entourage (résumées dans le tableau 3), les arguments du débat et la représentation visuelle de Richesse avec son attribut, le rabot, avec ses connotations négatives possibles.

¹⁷⁴ Autrand, *Christine de Pizan*, pages 217 à 218.

L'allégorie de Philippe de Mézières promulgué par Sandra Hindman concernant les vents qui secouent la France sous Charles VI s'applique bien dans les miniatures de la Cour de Raison des manuscrits de Bruxelles 10982 [A] et de Londres Harley 4431 [R]. Dans ces manuscrits, Richesse occupe le siège de l'Ouest, la place la plus défavorable selon l'allégorie. Mais l'allégorie ne correspond pas aussi bien dans les miniatures du manuscrit Paris 836 [C] dans lequel la position de Richesse change entre la première et la deuxième miniature de la série de l'Ouest au Nord.¹⁷⁵ Nous ne pouvons que questionner la motivation de Christine de Pizan, créatrice du programme d'illustrations au sujet de ce changement.

¹⁷⁵ Consulter l'appendice B pour une représentation schématique de ce changement dans le manuscrit Paris 836 [C].

Conclusions

Après notre analyse de la structure des manuscrits de corpus ainsi que la nature des miniatures, nous pouvons considérer les fonctions organisationnelles et interprétatives de ces dernières. Étant donné que *Le Chemin* est une longue œuvre qui n'était pas destinée à être lue d'un seul trait, comment le lecteur choisit-il où commencer et où finir sa lecture sans la définition de divisions distinctes ? Les espaces blancs n'existent guère sur le support du parchemin pour ponctuer la progression du poème, même si certains éléments structurels, incluant des rubriques et des lettres majuscules, fournissent des points de repère. Dans ce contexte, la présence et le contenu des miniatures permettent d'enrichir la qualité du manuscrit tout en indiquant de manière claire des pauses dans le récit.

Dans une œuvre du genre de songe, comme *Le Chemin*, les miniatures suivent un rythme spécifique avec le texte, présentant avec chaque apparition un nouvel aspect de la vision qui se déroule sous les yeux du rêveur. Nous avons montré dans le tableau 2 que la vision apparaît (presque sans exception) avant son explication ou sa révélation textuelle, permettant ainsi au lecteur sa propre analyse du songe selon les miniatures.

Grâce au support visuel des illustrations, Christine de Pizan ajoute un niveau de signification supplémentaire à son œuvre écrite. Comme montré précédemment, les miniatures courtoises du corpus contiennent une richesse d'éléments symboliques, soutenant la remarque de Michel Pastoureau : « La société aristocratique du Moyen Âge finissant est une société suremblématisée. Les emblèmes sont partout, exprimés par des formules variées en tous lieux et sur tous supports. »¹⁷⁶

Comprendre la signification des symboles utilisés si librement dans le corpus demande un niveau d'apprentissage élaboré menant à acquérir une compétence de discernement. Le lecteur doit donc être initié à la signification des aspects représentatifs, soit par un processus d'initiation, soit par sa propre observation et expérience. Alors que certains éléments symboliques sont formalisés et relativement statiques - tel l'héraldique - d'autres sont plus susceptibles de changer, comme par exemple les symboles du roi.

¹⁷⁶ Pastoureau, « L'Effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle, » page 108.

Pour cette raison, la signification peut être difficile à discerner. Par exemple, en considérant l'exemple de certains des attributs des personnages allégoriques, nous avons montré que leur association avec certaines figures politiques varient selon les époques et les événements de la vie politique et privée. Les contemporains de Christine de Pizan et surtout les gens des cours familiers de ce milieu et des rouages de ce monde, auraient indubitablement mieux compris que nous, lecteurs du XXI^e siècle.

Nous pouvons conclure notre étude avec une réflexion sur l'ubiquité d'éléments symboliques enfoncés dans notre corpus, communiqués d'une manière visuelle ainsi qu'écrite, et sur la difficulté nous avons en pénétrant leur signification. Notre compréhension actuelle de l'œuvre *Le Chemin de longue étude* et des miniatures lui correspondant est incomplète.

La tâche compliquée de comprendre la signification prévue par l'auteur et la créatrice des miniatures mérite encore des recherches de nos jours. Il faut donc espérer que d'autres études permettront de répandre plus de lumière sur les miniatures de ce corpus et de mettre encore plus en valeur les idées et l'œuvre de Christine de Pizan, première femme de lettres et avant-gardiste de la production multimédia.

Bibliography

Sources primaires :

Barthélemy l'Anglais. *On the properties of things: John Trevisa's translation of Bartholomaeus Anglicus De Proprietatibus Rerum: a critical text.* Trad. John Trevisa. Oxford : Clarendon Press, 1975-1988.

Christine de Pizan. *Le Chemin de longue étude.* Dir. et Trad. Andrea Tarnowski. Paris : Librairie générale française, 2000.

Disponible en ligne à <http://artflsrv02.uchicago.edu/> . Chercher : Christine, de Pisan, ca. 1364 - ca. 1431. [1402], Le Livre du chemin de lonc estude (Éd. Andrea Tarnowski, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche Lettres gothiques, 2000)

Christine de Pizan. *Le livre du chemin de long estude.*

---Bruxelles, Bibliothèque Royale 10982. Manuscrit.

---Bruxelles, Bibliothèque Royale 10983. Manuscrit.

---Chantilly, Musée Condé, Ms Fr. 493. Manuscrit.

---Londres, British Library, Harley 4431. Manuscrit.

Disponible à www.pizan.lib.ed.ac.uk Folios 178r- 219v.

---Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms Fr. 836. Manuscrit.

Disponible à <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449048s>

---Paris, Bibliothèque nationale de France, MsFr.1188. Manuscrit.

Disponible à <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448976w>

--- Paris, Bibliothèque nationale de France, MsFr.1643. Manuscrit.

Disponible à <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448957j>

Christine de Pizan. *Le livre du chemin de long estude.* Ed. Robert Püschell. Genève : Slatkine Reprints, 1974.

Jean de Mandeville. *The Book of John Mandeville with Related Texts.* Trad. et Dir. Iain Macleod Higgins. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2011.

Sources secondaires:

Adams, Tracy. *Christine de Pizan and the Fight for France*. University Park, PA : Pennsylvania State UP, 2014.

Alexander, Jonathan J. G. *Medieval Illuminators and their methods of work*. New Haven : Yale University Press, 1992.

---. « Art History, Literary History, and the Study of Medieval Illuminated Manuscripts. » *Studies in Iconography* 18 (1997): 51-66.

Amphlett, Hilda. *Hats: A history of fashion in headwear*. Chalfont St. Giles, Buckinghamshire : Richard Sadler, 1974.

Aussems, J. F. A. *Christine de Pizan and the Scribal Fingerprint – A Quantitative Approach to Manuscript Studies*. Utrecht : mémoire non publié, 2006. En ligne : <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/206-0908-200407/Uuindex.html>.

Aussems, Mark. « Christine de Pizan et la main X : quelques questions. » *Désireuse de plus avant enquerre.... Actes du VI^e Colloque international sur Christine de Pizan* (Paris, 20-24 juillet 2006). Études réunies par Liliane Dulac, Anne Paupert, Christine Reno et Bernard Ribémont. Paris : Honoré Champion, 2008.

Autrand, Françoise. *Charles VI, la folie du roi*. Paris : Fayard, 1986.

---. « La France de Charles VI : l'âge d'or des princes. » *Les Princes des fleurs de lis : La France et les arts en 1400*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004 : 9-33.

---. *Christine de Pizan*. Paris : Fayard, 2009.

Autrand, Françoise (préface). Textes : Patricia Stirnemann et Inès Villela-Petit, avec la collaboration de Emmanuelle Toulet. *Les Très riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle*. Chantilly : Musée Condé, Château de Chantilly, 2004.

Avril, François. « La peinture française au temps de Jean de Berry. » *Revue de l'art* 28 (1975) : 40-52.

Baratte, François. « À propos de la *Chasse au léopard* de François Boucher à Amiens. » *Revue du Louvre et des musées de France* 40 :2 (1990) : 119-122.

Beaune, Colette. « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge : Les devises royales vers 1400. » *Revue des sciences humaines* 183 (1981) : 125-146.

---. *Le Miroir du Pouvoir*. Paris : Éditions Hervas, 1989.

Bidlake, J. P. « The Bearing of Archeology on Education: Heraldry as an Auxiliary to the Study of History. » *The Educational Times and Journal of the College of Preceptors* 14 : (1861) : 27-29.

Buettner, Brigitte. « Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society. » *The Art Bulletin* 74 :1 (1992) : 75-90.

---. *Boccaccio's Des Cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*. Seattle : College Art Association en collaboration avec University of Washington Press, 1996.

---. « Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400. » *The Art Bulletin* 83 :4 (2001) : 598-625.

Byrne, Donal. « Rex imago Dei: Charles V of France and the *Livre des propriétés des choses*. » *Journal of Medieval History* 7 (1981) : 97-113.

Campbell, P. G. C. *L'Épître d'Othéa : Étude sur les Sources de Christine de Pisan*. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924.

Camille, Michael. *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*. New Haven: Yale University Press, 1996.

---. « Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy. » *Art History* 8 :1 (1985): 26-49.

---. *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Carruthers, Mary J. *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Deuxième édition. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. « Christine de Pizan and the Book: Programs and Modes of Reading, Strategies for Publication. » *Journal of the Early Book Society for the Study of Manuscripts and Printing History* 4 (2001) : 112-126.

---. « Moyen Âge. » *La Littérature française : dynamique et histoire. Tome I*. Dir. Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, 2007. 27-219

Clemens, Raymond et Timothy Graham. *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca : Cornell University Press, 2007.

Cockshaw, Pierre. *Miniatures en grisaille : Exposition : Bibliothèque royale Albert I^{er}, Chapelle de Nassau : du 24 mai au 5 juillet 1986 : catalogue*. Bruxelles : Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1986.

Cockshaw, Pierre et Lieve Watteuw, d'après. « L'art de la grisaille. » En ligne. BnF – Miniatures flamandes. http://expositions.bnf.fr/flamands/arret/07_1.htm.

Crane, Susan. *The Performance of Self: Ritual, Clothing, and Identity During the Hundred Years War*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002.

Crépin-Leblond, Thierry. « L'emblématique des princes des fleurs de lis. » *Les Princes des fleurs de lis : La France et les arts en 1400*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004 : 122.

Delisle, Léopold. *Recherches sur la Librairie de Charles V. Partie I & II*. Paris : Champion, 1907.

Dictionary of the Middle Ages. Tomes 1-13. Dir. Joseph R. Strayer. New York : Scribner, 1982 – 1989.

Dufresne, Laura Rinaldi. « A woman of excellent character: A case study of dress, reputation and the changing costume of Christine de Pizan. » *Dress: Annual Journal of the Costume Society of America* 17 (1990): 104-117.

---. « Christine de Pizan's "Treasure of the City of Ladies": A Study of Dress and Social Hierarchy. » *Woman's Art Journal* 16 :2 (Autumn 1995- Winter 1996) : 29-34.

---. *The fifteenth-century illustrations of Christine de Pizan's The book of the City of Ladies and The treasure of the City of Ladies: Analyzing the Relation of the Pictures to the Text*. Lewiston, NY : Edwin Mellen Press, 2012.

Evans, Joan. *Dress in Mediaeval France*. Oxford : Clarendon Press, 1952.

Forham, Kate Langdon. *Political Theory of Christine de Pizan*. Burlington, VT, USA : Ashgate, 2002.

---. « Reflecting Heroes: Christine de Pizan and the Mirror Tradition. » *The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan*. Dir. Margarete Zimmerman et Dina de Rentiis. New York : Walter de Gruyter, 1994. 189-194.

Gaspar, Camille et Frédéric Lyna. *Les Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Première Partie*. Paris : Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1937.

Gay, Victor et Henri Stein. *Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance. Volume I & II*. Paris : Société bibliographique, 1887-1925. En ligne : <https://archive.org/details/glossairearcho01gayv> et <https://archive.org/details/glossairearcho02gayv>

Hablot, Laurent. « L'ordre de la Cosse de genêt de Charles VI : mise en scène d'une devise royale. » *Revue française d'héraldique et de sigillographie*. t.69-70 (1999-2000) : 131-148.

---. « Allégories religieuses et emblématique princière à la fin du Moyen Âge. » *Actes du colloque L'Allégorie dans l'art au Moyen Âge*. Dir. C. Heck. Paris : INHA (2011) : 307-319.

---. « La devise, un signe pour les princes de la fin du Moyen Âge. » *La création artistique en France autour de 1400*. Dir. É. Taburet. Paris (2006) : 177-192.

Hamel, Christopher de. *Medieval craftsmen: scribes and illuminators*. Londres : British Museum Press, 1992.

Hedeman, Anne Dawson. *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. Berkeley : University of California Press, 1991.

---. *Of Counselors and Kings: The Three Versions of Pierre Salmon's Dialogues*. Urbana : University of Illinois Press, 2001.

Hindman, Sandra L. « The Composition of the Manuscript of Christine de Pizan's Collected Works in the British Library: A Reassessment. » *The British Library Journal* 9 (1983) : 93-123.

---. « The Iconography of Queen Isabeau de Bavière (1410-1415): An Essay in Method. » *Gazette des beaux-arts* 102 (1983) : 102-110.

---. *Christine de Pizan's Epistre Othéa: Painting and Politics at the Court of Charles VI*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies, 1986.

Keller, Von Hiltgart L. *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 1991.

König, Eberhard. *The Bedford Hours: The Making of a Medieval Masterpiece*. Trad. Christiane Roth et Christopher de Hamel. Londres : The British Library, 2007.

Krynen, Jacques. *Idéal du Prince et Pouvoir Royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440) : Etude de la littérature politique du temps*. Paris : Picard, 1981.

Laidlaw, James. « Christine de Pizan: An Author's Progress. » *The Modern Language Review* 78:3 (1983): 532-550.

---. « Christine de Pizan – A Publisher's Progress. » *The Modern Language Review* 82 (1987) : 35-75.

---. « The Date of the Queen's MS (London, British Library, Harley MS 4431) » <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/harley4431date.pdf>

---. « How long is the *Livre du chemin de long estude*? » *The Editor and the Text*. Dir. Philip E. Bennett et Graham A. Runnalls. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1990. 83-95.

---. « Christine and the Manuscript Tradition. » *Christine de Pizan: A Casebook*. Dir. Barbara K. Altmann et Deborah L. McGrady. New York : Routledge, 2003.

---. « Christine De Pizan: The Making of the Queen's Manuscript (London, British Library, Harley 4431). » *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*. Dir. Godfried Croenen et Peter Ainsworth. Louvain : Peeters, 2006.

Lawson, Sarah. « The Rise of *Pizan*. » *Contexts and Continuities, Tome II*. Actes du IV^e Colloque international sur Christine de Pizan (Glasgow, 21-27 juillet 2000). Dir. Angus J. Kennedy avec Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw et Catherine M. Müller. Glasgow : University of Glasgow Press, 2002.

Lemaire, Jacques Charles. « Catalogue ms.10982. » *La Librairie des ducs de Bourgogne : manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique. Volume III, Textes Littéraires*. Dir. Bernard Bousmanne, Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck. Turnhout : Brepols Publishers, 2000.

---. « Catalogue ms.10983. » *La Librairie des ducs de Bourgogne : manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique. Volume III, Textes Littéraires*. Dir. Bernard Bousmanne, Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck. Turnhout : Brepols Publishers, 2000.

Lusignan, Serge. *Parler Vulgairement : les Intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1986.

Lynch, Kathryn L. *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*. Stanford : Stanford University Press, 1988.

Lynch-Robinson, Sir Christopher et Adrian Lynch-Robinson. *Intelligible Heraldry*. Londres : MacDonald, 1948.

Margolis, Nadia. *An Introduction to Christine de Pizan*. Gainesville, FL : University Press of Florida, 2011.

McGrady, Deborah. « What is a patron? Benefactors and authorship in Harley 4431, Christine de Pizan's collected works. » *Christine de Pizan and the Categories of Difference*. Dir. Marilyn Desmond. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.

---. « Reading for Authority: Portraits of Christine de Pizan and Her Readers. » *Author, reader, book: Medieval authorship in theory and practice*. Dir. Stephen Partridge et Erik Kwakkel. Toronto : University of Toronto Press, 2012. 154-177.

Meiss, Millard. *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth century and the patronage of the duke*. Londres : Phaidon, 1967.

Meiss, Millard, Kathleen Morand et Edith W. Kirsch. *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicault Master*. Londres : Phaidon, 1968.

Meiss, Millard, Sharon Off Dunlap Smith, et Elizabeth H. Beatson. *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their contemporaries*. New York : G. Braziller, 1974.

New Oxford Annotated Bible: Revised Standard Version. Dir. Bruce M. Metzger et Roland E. Murphy. New York : Oxford University Press, 1991.

Nouveau Petit Robert. Dir. Joette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Dictionnaires le Robert, 2002.

Ouy, Gilbert et Christine Reno. « Identification des autographes de Christine de Pizan. » *Scriptorium* 34.2 (1980) : 221-238.

---. « Où mène le *Chemin de long estude* ? Christine de Pizan, Ambrogio Migli, et les ambitions impériales de Louis d'Orléans (A propos du ms. BNF fr. 1643). » *Christine de Pizan 2000*. Dir. John Campbell et Nadia Margolis. Amsterdam: Rodopi, 2000; 177-195.

---. « $X + X^1 = 1$: Response to James C. Laidlaw. » *Contexts and continuities III*. Actes du IV^e Colloque international sur Christine de Pizan (Glasgow, 21-27 juillet 2000). Dir. Angus J. Kennedy avec Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw et Catherine M. Müller. Glasgow : University of Glasgow Press, 2002.

Ouy, Gilbert, Christine Reno et Inès Villela-Petit. *Album Christine de Pizan*. Dir. et collaborateurs Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck. Turnhout : Brepols, 2012.

Paris 1400 : Les arts sous Charles VI. Paris musée du Louvre 22 mars - 12 juillet 2004. Paris : musée du Louvre, 2004.

Partridge, Stephen. « Introduction. » *Author, Reader, Book, and Medieval Authorship in Theory and Practice*. Dir. Stephen Partridge et Erik Kwakkel. Toronto : University of Toronto Press, 2012.

- Pastoureau, Michel. « L'Effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle. » *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*. (1984) : 108-115.
- . *Figures et couleurs : Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris : le Léopard d'or, 1986.
- . *Heraldry: Its Origins and Meaning*. Londres : Thames and Hudson, Ltd., 1997.
- . *Blue, the history of a color*. Princeton : Princeton University Press, 2001.
- Perkinson, Stephen. *The Likeness of the King*. Chicago : The University of Chicago Press, 2009.
- Pine, L.G. *Heraldry and Genealogy*. Londres : English Universities Press, 1974.
- Pinet, Marie-Josèphe. *Christine de Pisan 1364-1430 : Étude biographique et littéraire*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1927.
- Püschell, Robert. « Introduction. » *Le livre du chemin de long estude* de Christine de Pizan. Dir. Robert Püschell. Genève : Slatkine Reprints, 1974.
- Quérueil, Danielle. « La naissance des titres : rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV^e siècle. » *À plus d'un titre : les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle : actes du colloque, 18-19 mai 2000, textes rassemblés par Claude Lachet*. Lyon : C.E.D.I.C., 2000 : 49-60.
- Rouse, Richard H. et Mary A. Rouse. « The Commercial Production of Manuscript Books in Late-Thirteenth-Century and Early-Fourteenth-Century Paris. » *Medieval Book Production: Assessing the Evidence: Proceedings of the Second Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500, Oxford, July 1988*. Dir. Linda L. Brownrigg. Los Altos Hills, CA: Anderson-Lovelace, 1990.
- . *Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*. Premier tome. Turnhout : Harvey Miller, 2000.
- Roux, Simone. *Christine de Pizan : Femme de tête, dame de cœur*. Paris : Editions Payot & Rivages, 2006.
- Russell, Daniel S. *The Emblem and Device in France*. Lexington, KY : French Forum, 1985.
- La Sainte Bible*. Trad. Louis Segond. Paris : Alliance Biblique Universelle, 1963.
- Schaeffer, Lucie. « Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan. » *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 10 (1937) : 119-208.

Schnerb, Bertrand. *Les Grands Ducs de Bourgogne*. Paris : Association des Amis de la tour Jean sans Peur, 2009.

Scott, Margaret. *Medieval dress & fashion*. Londres : British Library, 2007.

Sherman, Claire Richter. *Portraits of Charles V of France (1338-1380)*. New York : New York University Press pour the College Art Association of America, 1969.

---. *Imaging Aristotle: verbal and visual representation in fourteenth-century France*. Berkeley : University of California Press, 1995.

Slater, Stephen. *The Complete Book of Heraldry: An international history of heraldry and its contemporary uses*. Londres : Hermes House, 2003.

Solente, Simone. *Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V. Tome premier. Publié pour la société de l'histoire de France*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1936.

---. « Christine de Pisan. » *Histoire Littéraire de la France. Tome XL*. Paris : Imprimerie nationale, 1974.

Stakel, Susan. « Structural Convergence of Pilgrimage and Dream-Vision in Christine de Pizan. » *Journey Toward God: Pilgrimage and Crusade*. Dir. Barbara N. Sargent-Baur. Kalamazoo, Michigan : Medieval Institute Publications, 1992.

Stirnemann, Patricia. « La décoration. » *Lire le manuscrit médiéval*. Dir. Paul Géhin. Paris : Armand Colin, 2007.

Stirnemann, Patricia et Claudia Rabel. « The 'Très Riches Heures' and Two Artists Associated with the Bedford Workshop. » *The Burlington Magazine*, 147.1229 (2005) : 534-538.

Strubel, Armand. « Le style allégorique de Christine. » *Une Femme de lettres au Moyen Âge : études autour de Christine de Pizan*. Articles inédits réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont. Orléans : Paradigme, 1995. 357-372.

Taburet-Delahaye, Élisabeth. « Vie de cour et vie artistique en France vers 1400. » *Les Princes des fleurs de lis : La France et les arts en 1400*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004. 55-81.

Tarnowski, Andrea. « Le geste prophétique chez Christine de Pizan. » *Apogée et déclin : Actes du colloque de l'URA 411, Provins, 1991*. Textes réunis Claude Thomasset et Michel Zink. Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1993. 225-236.

- . « Pallas Athena, la science et la chevalerie. » *Sur le chemin de longue étude...* Actes du colloque d'Orléans, juillet 1995. Textes réunis par Bernard Ribémont. Paris : Honoré Champion, 1998. 149-158.
- . *Le Chemin de longue étude*. Edition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par Andrea Tarnowski. Paris : Librairie générale française, 2000.
- . « The Lessons of Experience and the *Chemin de long estude*. » *Christine de Pizan: A Casebook*. Dir. Barbara K. Altmann et Deborah L. McGrady. New York : Routledge, 2003. 181-197.
- Thomas, Antoine. « Jean Castel. » *Romania* 21 (1892) : 271-274.
- Toynbee, Paget. « Christine de Pisan and Sir John Mandeville. » *Romania* 21 (1892): 228-239.
- Tuve, Rosemond. *Allegorical imagery: some mediaeval books and their posterity*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1966.
- Vaivre, Jean-Bernard de. « Troisième note sur le sceau du Comte de Charolais au temps de Jean sans Peur. » *Archivum heraldicum* 96 (1982) : 34-36.
- . « À propos des devises de Charles VI. » *Bulletin Monumental* 141 :1 (1983) : 92-95.
- Van Buren, Anne H. et Roger S. Wieck. *Illuminating Fashion: Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands 1325-1515*. New York : The Morgan Library & Museum, 2011.
- Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Montréal : Boréal, 1999.
- Vaughan, Richard. *John the Fearless; the growth of Burgundian power*. New York : Barnes & Noble, 1966.
- Van Hemelryck, Tania et Christine Reno. « Dans l'atelier de Christine de Pizan. Le manuscrit Harley 4431. » *Pecia* 13 (2010): 267-286.
- Van Hemelryck, Tania et Stefania Marzano. *Le recueil au Moyen Âge : la fin du Moyen Âge*. Dir. Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano. Turnhout : Brepols, 2010.
- Villela-Petit, Inès. « À la recherche d'Anastaise. » *Cahiers des recherches médiévales et humanistes* 16 (2008) : 301-316.
- . « Introduction sur les peintres enlumineurs. » *Album Christine de Pizan*. Turnhout : Brepols, 2012. 91-170.

Wagner, Barbara. « Tradition or Innovation? – Research on the Pictorial Tradition of a Miniature in the *Mutacion*: ‘Le Plus Hault Siège’. » *Contexts and Continuities: Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac. Tome III.* Dir. Angus J. Kennedy avec Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw et Catherine M. Müller. Glasgow : University of Glasgow Press, 2002.

Walters, Lori J. « Christine de Pizan as Translator and Voice of the Body Politic. » *Christine de Pizan: A Casebook.* Dir. Barbara K. Altmann et Deborah L. McGrady. New York : Routledge, 2003. 25-41.

Willard, Charity Cannon. « Christine de Pizan: the Astrologer’s Daughter. » *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne, Tome 1, Moyen Age et Renaissance.* Genève : Slatkine, 1980. 95-111.

---. *Christine de Pizan: Her life and works.* New York : Persea Books, 1984.

Williams, Sarah Jane. « An Author’s Role in Fourteenth Century Book Production: Guillaume de Machaut’s *Livre ou je met toutes mes choses*. » *Romania* 90 (1969) 433-454.

Winter, Patrick M. de. « Copistes, éditeurs et enlumineurs de la fin du XIV^{ème} siècle : La production à Paris de manuscrits à miniatures. » *Actes du 100^e Congrès national des Sociétés savantes, Paris, 1975.* Paris : 1978 : 173-198.

---. « Christine de Pizan : ses enlumineurs et ses rapports avec le milieu bourguignon. » *Actes du 104^e Congrès national des Sociétés savantes, Bordeaux, 1979, archéologie.* Paris : 1982 : 335-376.

---. *La Bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404) : Étude sur les manuscrits à peinture d’une collection princière à l’époque du « style gothique international.* » Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.

Zühlke, Bärbel. « Christine de Pizan – le “moi” dans le texte et l’image. » *The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan.* Dir. Margarete Zimmermann et Dina De Rentiis. Berlin : Walter de Gruyter, 1994. 232-241.

Appendix A – Accès aux versions numérisées du texte et des manuscrits du *Chemin*

Les manuscrits Chantilly 493 [L], Bruxelles 10983 [F] et Bruxelles 10982 [A] ne sont pas encore numérisés.

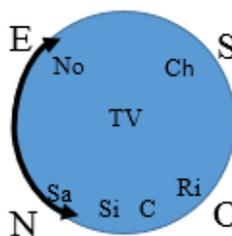
Manuscrit ou base de données	Lien	Date d'accès
Manuscrit Londres, BL, Harley 4431 [R]	http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/ The Making of the Queen's Manuscript Entrer par « Images » et « JPEG Gallery » Le Chemin de longue étude : Folios 178r- 219v	le 17 mars 2015
Manuscrit Paris, BnF, 1643 [B]	Le Livre du chemin de long estude par Christine de Pisan http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448957j	le 17 mars 2015
Manuscrit Paris, BnF, 1188 [D]	Le Livre du chemin de lonc estude par Cristine [de Pisan] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8448976w	le 17 mars 2015
Manuscrit Paris, BnF, 836 [C]	Christine de Pizan, Livre du chemin de long estude http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449048s Folios 1r-41v	le 17 mars 2015
ARTFL-FRANTEXT	http://artflsrv02.uchicago.edu/ Chercher le titre : Christine, de Pisan, ca. 1364 - ca. 1431. [1402], Le Livre du chemin de lonc estude (Éd. Andrea Tarnowski, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche Lettres gothiques, 2000).	le 17 mars 2015

Appendix B – Schéma des positions des figures allégoriques à la Cour de Raison

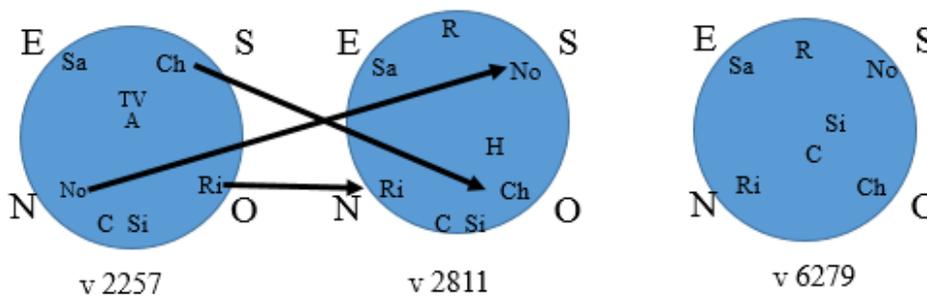
Légende:

- E = Est = Orient
- N = Nord = Septentrion
- O = Ouest = Occident
- S = Sud = Midi
- Sa = Sagesse
- No = Noblesse
- Ri = Richesse
- Ch = Chevalerie
- R = Raison
- C = Christine
- Si = Sibylle
- H = homme
- A = ange
- TV = trône vide

Manuscrit Bruxelles
10982[A], vers 2049



Manuscrit Paris 836 [C]



Manuscrit Londres Harley 4431 [R]

