

S'y retrouver dans les manuscrits : *Le Roman de la Rose*

1. Le défi

Nous sommes si habitués aux pages numérotées dans les romans modernes et à voir de la poésie imprimée avec des strophes, des vers et des pages numérotées, que nous ne nous soucions peu des conventions, et encore moins d'où elles émanent. Nous acceptons simplement les numéros comme des manières pratiques de spécifier des pages ou des lignes lorsque nous les citons. Cela peut donc surprendre de découvrir que les manuscrits médiévaux ne répondent pas à de telles conventions.

N'est-ce pas un problème ? En l'absence de numérotation des pages ou des lignes, comment le lecteur est-il censé s'orienter sur des feuilles de parchemin où les poèmes sont écrits à la main en double colonne sur les deux côtés de la page, surtout dans le cas de très longs poèmes comme le *Roman de la Rose* ? Plus déroutant encore, comment faire des références comparatives d'un manuscrit d'une même œuvre à un autre, surtout lorsqu'il existe plusieurs manuscrits, tous différents les uns des autres ?

La pratique de la citation pour le *Roman de la Rose* - et pour les textes médiévaux en général - a traditionnellement fait référence non pas au manuscrit lui-même, mais à une édition critique de l'« œuvre ». S'il ne reste qu'un seul manuscrit, l'éditeur le transcrit, ajoutant les numéros de vers à la poésie et les numéros de page à l'édition. Mais une édition critique, même d'un seul manuscrit, signifie que l'« œuvre » représentée dans l'édition est la présentation et la conception modernes de l'éditeur. Il ne s'agit plus d'un authentique artefact médiéval.

Si c'est le cas pour une œuvre médiévale avec un seul manuscrit, c'est encore plus vrai lorsqu'il existe des dizaines, voire des centaines d'exemplaires, tous différents les uns des autres. Dans le cas d'une œuvre telle que le *Roman de la Rose*, dont quelque 250 manuscrits ont survécu, les éditeurs des nombreuses éditions critiques des 200 dernières années ont normalement choisi un manuscrit comme base de l'édition proposée, tout en utilisant des éléments d'un certain nombre d'autres manuscrits pour indiquer les passages qui diffèrent du manuscrit de base.

Ces dernières années, l'édition académique de choix pour la *Rose* a été celle de l'universitaire français Félix Lecoy, publiée en trois volumes de 1965 à 1970 pour *Les Classiques français du moyen âge*. Avant Lecoy, la référence standard - qui fait toujours

autorité, même si elle est plus difficile à obtenir (en dehors des bibliothèques de recherche) - était l'édition en cinq volumes d'Ernest Langlois publiée pour la Société des Anciens Textes Français de 1914 à 1924. Plus récemment encore, en 1992, Jean Strubel a publié une version bilingue très utile de la *Rose* dans la série *Les Lettres gothiques*, bien que son format ne permette pas un appareil critique ou un vocabulaire étendu.

Or, chacune de ces éditions produit un texte de la *Rose* différent des autres. Plus désorientant encore, puisque chaque édition utilise un protocole d'édition de texte différent, elles ont toutes des numéros de ligne différents, variant parfois de cinquante vers ou plus. Les manuscrits eux-mêmes, bien sûr, n'utilisent pas de numéros de ligne et, de toute façon, le nombre de lignes de la *Rose* varie d'un manuscrit à l'autre, en fonction des passages ajoutés ou omis par un scribe donné. Jusqu'à présent, les chercheurs ont rarement eu l'occasion de citer plus de quelques manuscrits à la fois, se référant, dans ce cas, qu'à l'une des éditions critiques.

2. Naviguer dans le micro-espace du folio (ou de la page)

Nous avons la chance aujourd'hui que les manuscrits sous forme numérisée offrent un accès inégalé aux œuvres littéraires médiévales. La Bibliothèque Numérique du *Roman de la Rose*, par exemple, permet aux étudiants d'étudier ce poème dans sa forme originale (<https://dlmm.library.jhu.edu/en/digital-library-of-medieval-manuscripts/>). Leur voyage commencera cependant sur une note déconcertante, puisqu'ils ne trouveront aucun des guides auxquels les lecteurs modernes s'attendent.

Au lieu d'indicateurs externes comme les numéros de page ou de ligne, les lecteurs médiévaux se fiaient à des signes visuels comme des titres à l'encre rouge appelés rubriques (du latin *rubrica* < *rubor* « rouge »), ou des peintures miniatures sur le folio représentant des éléments dramatiques du poème. Les rubriques peuvent identifier le récit représenté dans ces peintures, ou annoncer la fin d'un chapitre ou d'une section tout en introduisant le suivant. Les peintures peuvent également représenter des lettres agrandies contenant une personne, un buste ou une scène représentée dans l'espace négatif des initiales majuscules telles que « A », « B », « C », etc. comme dans les illustrations 1 et 2.



Illustration 1. Bible latine, abbaye de Malmesbury, Wiltshire, Royaume-Uni (1407 CE). Détail d'une rubrique annonçant la fin de l'Épître de saint Jacques et le début de l'Épître de saint Pierre. Lettre enluminée P : PETRUS pour le début de la première épître de Pierre. (Photo d'Adrian Pingstone : communiquée au public)



Illustration 2. Folio du *Roman de la Rose* montrant l'Amour tirant ses flèches sur l'Amoureuse. Paris, BnF MS fr 5226, fol. 14v (dét.). Paris, XIVe siècle.

Les lettres initiales agrandies avec des peintures figuratives, comme dans l'illustration 1, sont dites « historiées » pour indiquer que la peinture représente une figure importante pour le texte, comme dans « voici le début de l'épître de Pierre ». C'est presque invariablement ainsi que nous rencontrons des « peintures de lettres » agrandies. Une initiale peinte de manière plus variée avec un motif coloré est connue sous le nom d'« initiale décorée » car elle ne comporte pas d'images figuratives. Comme les lettres historiées, elles représentent la première lettre d'un mot commençant une phrase, mais elles sont souvent plus petites, servant à délimiter des sections du récit dans la colonne de la poésie, comme dans l'illustration 3.



Illustration 3. Folio du *Roman de la Rose* présentant les initiales décorées « Q »[uant] et « E »[t]. Les initiales décorées servent à délimiter un bloc de texte véhiculant une action, un discours, une description ou toute autre unité de sens. Paris, BnF MS fr 5226, fol. 103v (dét.). Paris, XIVe s.

En marquant le début et la fin des « unités de lecture », les initiales décorées servent de ponctuation. Elles étaient utiles car les scribes continuaient la pratique ancienne d'écrire la poésie sans ponctuation, attendant des lecteurs qu'ils entonnent les rythmes et

les unités syntaxiques du texte. Ce n'est qu'avec le passage aux textes imprimés à la fin du XVe siècle que la ponctuation et la lecture silencieuse sont devenues la norme.

La lecture orale des manuscrits et la lecture silencieuse des textes imprimés expliquent une différence importante entre la conception des folios de manuscrits et celle des pages imprimées. Alors que les imprimeurs trouvaient commode de placer les caractères sur toute la largeur de la page, les scribes médiévaux divisaient chaque côté de la feuille de parchemin en deux colonnes, soit un total de quatre colonnes par folio. De plus, alors qu'une page imprimée a fini par être numérotée des deux côtés, un folio de manuscrit ne comptait que pour une seule feuille. Comme la numérotation des folios d'un codex n'était pas une pratique fixe, de nombreux manuscrits ne portaient pas de numéro de folio. Les propriétaires ou les conservateurs postmédiévaux ont souvent ajouté une numérotation arabe dans le coin supérieur droit (recto) d'un folio pour faciliter la navigation (illustration 4). Certains scribes médiévaux, cependant, numérotaient les folios en peignant une lettre d'un chiffre romain dans la marge supérieure, comme dans l'illustration 5.

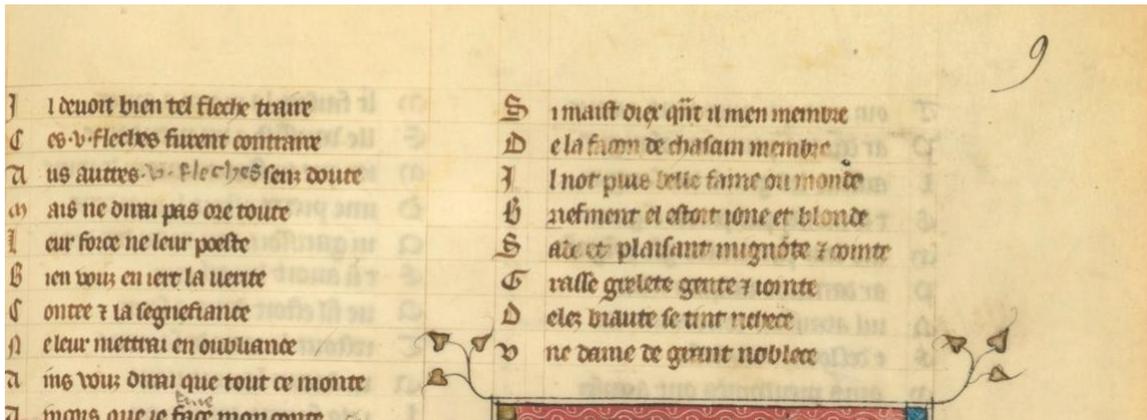


Illustration 4. Détail du folio du *Roman de la Rose* montrant la numération moderne du folio. Paris, Bnf fr 1567, fol. 9r. Paris, vers 1350.

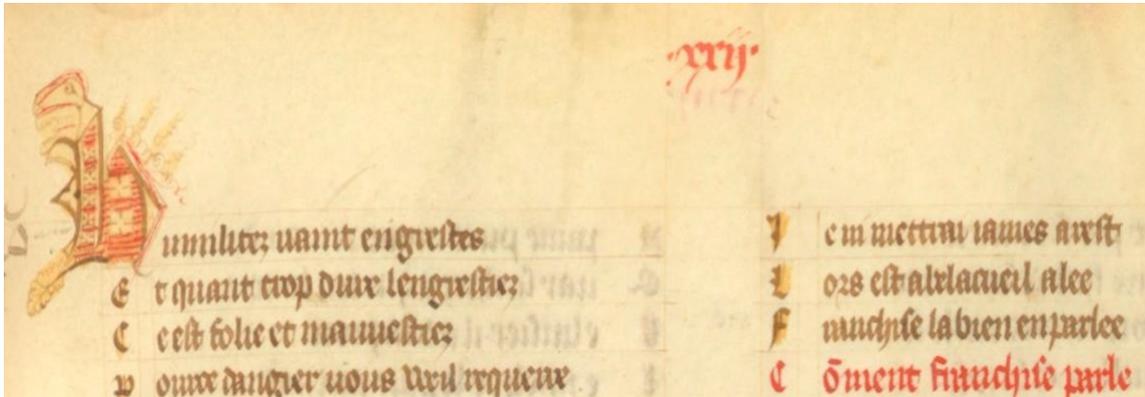


Illustration 5. Détail du folio du *Roman de la Rose* présentant le numéro de folio original : le chiffre romain .XXIIJ. Paris, BnF MS fr 1560, fol. 22 (dét.). Paris, 1300-1340.

Enfin, pour identifier un passage, une rubrique ou une image particulière dans un codex, nous citons :

- 1) l'œuvre : par exemple, le *Roman de la Rose* ;
- 2) la ville et le dépôt où se trouve actuellement le codex : Paris, **Bibliothèque nationale de France (BnF)** ;
- 3) la cote : **français (fr) 5226** ;
- 4) numéro de folio et côté : i.e., **fol. 103r[ecto]** ou **fol. 103v[erso]**. S'il est opportun d'indiquer une colonne, on peut dire : **fol. 103r-a**, pour la colonne 1 d'un recto, ou **fol. 103v-d**, pour la colonne 2 d'un verso. On peut aussi dire simplement : **BnF fr 5226, fol. 103b** (= 2e colonne du recto du folio 103).
- 5) Lieu de création et date du codex : **Paris, 1300-1340**.

3. Naviguer dans le macro-espace du codex

Les livres modernes sont dotés de « cartes de navigation » ou de guides analytiques intégrés, sous la forme de table des matières, de divisions, de titres de chapitres et même, le cas échéant, de sous-divisions de chapitres et de titres de sections. Par conséquent, nous n'avons aucune difficulté à localiser les passages ou à se retrouver, même dans les longs volumes. La situation est très différente dans le cas des codex médiévaux, notamment des longs récits poétiques comme le *Roman de la Rose*.

Avec plusieurs centaines de folios, comment localiser un passage ou une scène spécifique sans avoir à parcourir le codex un écran ou un folio à la fois ? Plus décourageant encore, comment localiser des passages spécifiques dans plusieurs codex ? Ces questions sont au cœur de la raison pour laquelle les dépôts numériques de codex médiévaux ont suscité de nouvelles façons d'observer et de penser le rôle des manuscrits dans la formation de la littérature vernaculaire médiévale, en particulier les longs récits allégoriques comme le *Roman de la Rose*.

En regroupant la riche diversité des plus de 250 codex de la *Rose* existants, les dépôts numériques fournissent un trésor de données littéraires - sans parler des informations sur l'histoire de l'art, la codicologie et l'environnement - jusqu'ici indisponibles pour une étude dans un seul lieu. Cela encourage l'étude comparative entre manuscrits pour documenter et analyser la nature et l'étendue des variations d'un codex de la *Rose* à l'autre. Étant donné que les manuscrits existants de la *Rose* s'étendent de 1290 à 1520 environ, les variations révèlent des changements historiques dans la réception et l'interprétation du poème lui-même, sans parler des styles de peinture, des mains des scribes et de la gamme de formats de codex, allant de très simples à religieux, en passant par des volumes de luxe produits pour les cours royales et ducales.

S'il peut sembler simple de faire correspondre une scène d'un manuscrit avec la « même » scène d'un autre, l'individualité de chaque codex constitue un obstacle. Il n'y a pas deux manuscrits qui comportent le même nombre de lignes, et nous ne trouvons pas non plus d'images situées aux mêmes endroits relatifs - à l'exception de certaines séries d'images « fixes » comme les portraits des « vices » de la cour peints sur le mur extérieur du jardin de Déduit - où se déroule l'allégorie - comme indiqué sur les folios 2r-4v ou 5r des manuscrits enluminés de la *Rose*. De même, les protocoles de rubricage varient d'un manuscrit du poème à l'autre. Cela signifie que si nous voulons comparer un passage du fol. 103v dans un manuscrit, son analogue apparaîtra à une certaine distance de lui, disons dix folios plus tôt dans un autre manuscrit, cinq folios plus tard dans un troisième, tandis qu'un quatrième peut l'omettre complètement.

Les éditions critiques comportent des numéros de ligne pour faciliter la navigation dans le poème. Mais les numéros de ligne dans une édition critique de la *Rose* ne correspondent pas au texte d'un manuscrit réel, puisque chaque éditeur choisit une version différente à utiliser comme base pour établir son texte du poème. De plus, les éditeurs peuvent incorporer un passage d'un autre manuscrit pour combler une lacune [passage manquant] dans le texte de base choisi pour leur édition. Il en résulte que les numéros de ligne de la *Rose* diffèrent d'une édition à l'autre, parfois considérablement. Il

est préférable de se tourner directement vers les manuscrits eux-mêmes, bien que, comme nous l'avons noté plus haut, un passage qui apparaît sur le folio 200r d'un manuscrit, par exemple, n'apparaîtra sur le folio 200r d'aucun autre. Les dépôts numériques offrent à la fois l'opportunité et la justification de développer un protocole pour naviguer dans les multiples versions d'une œuvre transmises dans des codex créés à différentes époques, dans une variété de formats et dans différents centres de production de manuscrits.

Pour commencer, nous pouvons nous inspirer de la manière dont certains scribes agencent le texte, les images et les rubriques sur un folio pour former des unités de lecture discrètes délimitées par des marqueurs visuels tels que des initiales décorées et des rubriques. De même, les scribes indiquent souvent des segments de lecture plus longs par des rubriques ainsi que des peintures miniatures. Ces segments peuvent inclure des passages descriptifs, des scènes d'action, des dialogues et des discours par et entre des personnages, des contes et des mythes classiques, ou des interventions du poète adressées directement au lecteur. Qu'ils soient longs ou courts, en signalant de telles unités cohérentes, les scribes médiévaux révèlent leur volonté de présenter le poème en segments cohérents délimités par des marqueurs graphiques.

Étant donné l'individualité des manuscrits, il n'est pas surprenant de constater que si les scribes ont tous pratiqué la segmentation narrative, ils l'ont fait de manière idiosyncratique. Si la lecture est intrinsèquement subjective, la délimitation des unités de lecture exige un exercice encore plus grand du jugement individuel. Cela ne posait pas de problème aux lecteurs médiévaux pour qui la cohérence textuelle n'était tout simplement pas une question, ou du moins pas pour la littérature vernaculaire. Bien que nous puissions être sensibles à leur sens de la fluidité textuelle, nous devons être en mesure de cartographier les segments narratifs du poème afin de retracer et de comprendre ses variations d'un manuscrit à l'autre. Les scribes médiévaux ne peuvent pas nous aider ici.

La réponse à notre problème réside dans un protocole développé pour la philosophie classique - les dialogues platoniciens, par exemple - qui peut être facilement adapté à la *Rose*. Lorsque nous citons des penseurs anciens, nous ne citons pas le numéro de page d'une édition ou d'une traduction donnée, mais nous nous référons plutôt à l'identificateur d'un segment de texte, par exemple, *Philebus* 38d-e ou *Sophiste* 10a, où « *Philebus* » identifie l'œuvre, « 38 » son numéro de segment et « d-e » le sous-segment. Toutes les éditions et les traductions de ces dialogues placent le numéro du segment dans la marge, à côté du début du segment, et les identificateurs de sous-segment en minuscules dans la marge, là où commencent ces éléments du segment.

Dans le cas de la *Rose*, le BNMM a pris la version la plus longue connue du poème (à l'exclusion de la continuation/révision du Gui de Mori) et a cartographié les segments narratifs des parties du poème de Guillaume et de Jean. Ces segments portent chacun un identifiant composé de quatre éléments :

- (1) l'initiale, « **G** » pour Guillaume de Lorris ou « **J** » pour Jean de Meun ;
- (2) un chiffre arabe identifiant le segment : « **G1** » ;
- (3) une lettre minuscule indiquant le sous-segment : « **G1a** » pour la Préface de Guillaume, commençant par « *Maintes genz dient...* » ;
- (4) une série de chiffres indiquant les lignes d'une sous-section : « **G1a 1-20** » indique la Préface de vingt lignes avec laquelle Guillaume commence les 4 100 lignes inachevées de sa partie de la *Rose*.

Voir l'illustration 6 pour un exemple de ce protocole.

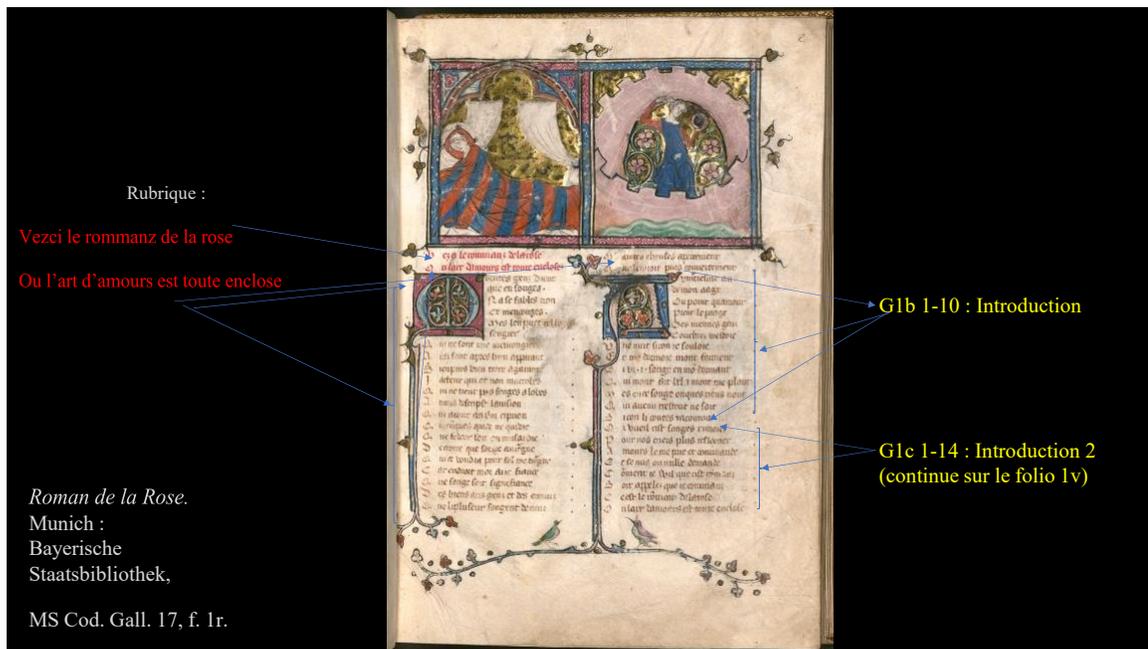


Illustration 6 : Segment narratif et sous-segments de la Préface et de l'Introduction en deux parties du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris sur l'incipit (premier folio) de Munich, MS Bayerische Staatsbibliothek, MS Cod. Gall. 17, fol. 1r (Paris 1407).

Une dernière remarque concernant le protocole de cartographie narrative. Les variations entre manuscrits sont parfois dues à la liberté qu'ont eue les scribes d'interpoler des éléments exemplaires qui leur semblaient de nature à enrichir le récit. En cela, ils se sont sans doute sentis libres en raison de l'introduction exubérante de mythes et de modèles classiques par Jean de Meun. Si l'on se tourne vers la feuille de calcul « Sections narratives » de la Bibliothèque Numérique du Roman de la Rose, les interpolations apparaissent comme des insertions supplémentaires dans la séquence de segmentation narrative, marquées par un astérisque après le numéro de ligne, et un descripteur en italique.

La première interpolation dans Guillaume de Lorris, par exemple, est celle du mythe du miroir créé par Virgile pour avertir Rome de l'approche de forces hostiles, qui apparaît dans le MS 132 de la Pierpont Morgan Library et dans le MS Douce 332 de la Bodleian Library. L'interpolation juxtapose le miroir bénéfique de Virgile qui prévient du danger avec le miroir mortel de Guillaume - la fontaine périlleuse - qui attire Narcisse vers sa mort par auto-amour. Voici comment le DLMM référence cette interpolation dans la feuille de calcul « Sections narratives » :

G9c 1-44 Description du miroir périlleux

G9c.1 1-8 Pas de remède à l'attrait du miroir périlleux

G9c.1*1 1-36 Le miroir de Narcisse comparé au miroir de Virgile

G9c.2 9-44 Exposé des pouvoirs destructeurs du miroir

Notez que les lignes données pour G9c.2 vont de 9 à 44, plutôt que de 1 à 38 comme on pourrait s'y attendre. Ceci reflète l'interruption par l'interpolation de 36 lignes juxtaposant le miroir bienfaisant de Virgile avec l'attrait fatal de la périlleuse « fontaine »¹. Dans la plupart des manuscrits, G9c.1 continuera simplement sans interruption pendant 44 lignes. Cependant, comme l'interpolation de Virgile existe dans au moins deux MSS, elle doit être signalée comme une insertion entre la ligne 8 de G9c.1.1

¹ Guillaume de Lorris s'inspire du mythe d'Echo et Narcisse des *Métamorphoses* d'Ovide III : 337-508. Guillaume propose deux versions de la légende de la Fontaine de Narcisse. D'abord, une description de la « Fontaine périlleuse » d'Ovide à la surface de laquelle Narcisse voit sa propre image. Ne comprenant pas les propriétés de la réflexion, Narcisse ne voit qu'un beau jeune homme dont il tombe amoureux. L'« autre » jeune de la fontaine ne pouvant lui répondre, Narcisse, obsédé, ne peut s'arracher à son image et est sur le point de dépérir d'un amour « non partagé », lorsqu'il est transformé en la fleur éponyme. La deuxième version de la fontaine de Narcisse de Guillaume représente l'Amoureux de Guillaume regardant dans un bassin pellucide où, au fond, il aperçoit deux prismes qui reflètent « une Rose parfaite » dont il tombe amoureux. Bien que l'amour soit une entreprise périlleuse, Guillaume s'attend clairement à ce que son Amant, après avoir subi diverses vicissitudes, gagne finalement « la Rose », levant ainsi, au moins partiellement, la malédiction de la fontaine de Narcisse.

et la ligne 9 de G9c.2, qui est simplement une continuation de G9c.1. Les autres interpolations bénéficient du même traitement.

Une dernière remarque concernant la feuille de calcul du protocole de cartographie dans la Bibliothèque Numérique de la *Rose* (<https://dlmm.library.jhu.edu/en/romandelarose/>). En cliquant sur le lien « Sections narratives » sur la page d'accueil de la *BNR*, vous constaterez que la feuille de calcul comporte quatre rubriques : « Section », « Lignes », « Lecoy » et « Description ». La colonne « Lecoy » énumère les numéros de ligne de son édition qui correspondent plus ou moins au segment narratif identifié dans la colonne « Sections »².

Ainsi, par exemple, G9c.1 correspond aux lignes 1576-1577 dans l'édition de Lecoy, tandis que G9c.2 correspond à Lecoy 1577-1612, et celle de Virgile se glisse dans le récit entre Lecoy 1576 et 1577. Bien sûr, ce n'est pas ainsi que les scribes ou les lecteurs médiévaux auraient perçu cette interpolation ou toute autre interpolation. Pour eux, le mot « interpolation » - avec son aura d'« illégitimité », son statut de cheveu sur la soupe - n'aurait eu aucun sens. Ils liraient Morgan 132 ou la Douce 332 de la Bodleian comme des versions de la *Rose* parfaitement « normales ». Ce n'est que l'avènement de l'érudition textuelle avec sa notion moderne de texte fixe qui conçoit les variations médiévales ordinaires comme des « interpolations », ou des écarts par rapport à un texte standard de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. La Bibliothèque Numérique du *Roman de la Rose* existe pour montrer pourquoi des concepts tels que « interpolation » ou « texte standard » n'ont pas leur place dans le monde des manuscrits médiévaux de la *Rose*, et pourquoi leur monde de flexibilité textuelle est bien plus riche et plus passionnant³.

Stephen G. Nichols
James M. Beall, Professeur émérite
de français et de sciences humaines
Université Johns Hopkins
Traduction de Manon Pagé

² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, publié par Félix Lecoy, 3 vol. (Paris : Librairie Honoré Champion, 1965-1970). *Les Classiques français du moyen-âge*, 92, 95, 98. Bien qu'épuisée, la plupart des bibliothèques de recherche et de nombreuses bibliothèques universitaires possèdent cette édition.

³ Sur les concepts de « stabilité mutable » dans la transmission des manuscrits et de textualité médiévale déterminée par la fabrication d'un manuscrit plutôt que par l'auteur, voir Stephen G. Nichols, *From Parchment to Cyberspace : Medieval Literature in the Digital Age* (New York : Peter Lang Publishing, 2016), chapitre 4 : "The Paradox of Manuscript Transmission" et chapitre 5 : "Variance as Dynamic Reading."