

En quoi les manuscrits médiévaux se distinguent-ils des livres modernes ?

Les livres d'aujourd'hui sont très différents de leurs homologues médiévaux, et la différence n'est pas seulement matérielle. La distinction se trouve au-delà des mécanismes de représentation puisque dans le cas des livres médiévaux, création et représentation ne sont pas séparés mais combinés. Bien que cela puisse paraître étrange, la fabrication d'un livre médiéval déterminait ce que le livre disait et en quoi la signification du texte littéraire était étroitement liée à la forme de chaque exemplaire de l'œuvre. En bref, la période médiévale ne faisait pas de distinction claire entre l'acte de création et celui de publication.

L'actuelle délimitation entre le domaine de l'auteur et celui de l'éditeur est un phénomène relativement récent. Le livre comme nous le connaissons a graduellement évolué depuis la Renaissance. Les lettres mobiles développées à la fin du XVe siècle ont permis aux mots d'un auteur d'être fixés sur papier, une page à la fois, puis imprimés en plusieurs exemplaires. Pour la première fois, des spécimens identiques d'une même œuvre littéraire pouvaient circuler au sein du lectorat. Les avancements en imprimerie ont rendu les livres de plus en plus abordables et donc accessibles au public. Ces facteurs ont favorisé l'évolution graduelle du concept moderne de livre.

La croissance du lectorat a donné lieu à un gain financier de plus en plus important pour les éditeurs et les auteurs. De plus, voir le nom d'un auteur sur de multiples copies d'un livre – en particulier les livres populaires tels que *Le Voyage du pèlerin* de John Bunyon, *Orlando Furioso* d'Ariosto ou *Don Quichotte* de Cervantes – a habitué les lecteurs à ne pas simplement associer une œuvre précise à un auteur en particulier, mais aussi à en associer le contenu avec cet auteur et aucun autre. En bref, le livre était reconnu comme étant la « propriété » de l'auteur du fait d'être sa création. Vers la fin du XVIIIe siècle, ces droits étaient désignés comme « propriété intellectuelle » qui reconnaissait les droits légaux des auteurs sur leurs œuvres. Cela signifiait qu'une œuvre littéraire pouvait être déclarée comme étant la propriété de l'auteur, rendant théoriquement illégales l'appropriation ou la modification du texte par quelqu'un d'autre que lui.

Les livres médiévaux différaient du paradigme esquissé ici non seulement physiquement, mais aussi conceptuellement. Puisque les livres étaient écrits à la main – d'où le terme « manuscrit » (du latin « main » et « écrit ») désignant les livres médiévaux – chaque œuvre manuscrite était une version unique du texte qu'elle représentait. Pour

apprécier la beauté et la complexité de la littérature médiévale, il faut comprendre la nature des manuscrits qui amènent ces œuvres jusqu'à nous. Un élément important de cette beauté est la complexité visuelle du « folio » (« feuille ») médiéval, soit les pages du manuscrit. Leur nature « polyphonique » se révèle à notre intuition dès le premier aperçu des éléments graphiques. Les manuscrits sont porteurs de signification littéraire non seulement à travers leur texte verbal, mais aussi grâce aux images, motifs et commentaires jalonnant le texte verbal sur un même folio. Comprendre comment et pourquoi les œuvres littéraires médiévales ont été composées de cette manière nous permet de comprendre le sens des différentes « voies » que nous y rencontrons.

Il peut être surprenant de rencontrer une œuvre contenant des illustrations et des interjections qui ne semblent rien avoir à voir avec le texte. Nous ne sommes pas habitués au fait que les modes de publication et de création aillent (littéralement) main dans la main, mais c'est bel et bien le cas dans une culture où chaque exemplaire d'une œuvre célèbre telle que l'allégorique *Roman de la Rose* doit être produit à la main, ou plus probablement par plusieurs mains dotées de différentes compétences. Bien que le scriptorium médiéval (atelier pour copier et peindre les manuscrits) est souvent représenté dans un décor monastique (comme, par exemple, dans *Le nom de la Rose* d'Umberto Eco), vers la fin du XIII^e siècle les productions majeures de manuscrits prenaient place dans des ateliers de centre-ville. Par exemple, à Paris – le centre majeur de production livresque aux XIII^e et XIV^e siècles – les ateliers de manuscrits étaient regroupés dans le Quartier Latin près de la Seine.

Cela signifie que les livres manuscrits étaient les produits d'une micro-culture urbaine dans laquelle chaque aspect de la production était pris en charge par des artisans vivant dans une même rue, ou une rue adjacente. La préparation pour la copie d'un texte comprenait la transformation de peau animale en parchemin, le broyage de minéraux et de produits végétaux pour les pigments et l'encre, et l'organisation de la mise en page du codex en colonnes tout en laissant de la place pour les miniatures, les initiales décorées et historiées, les légendes et les marges. La production-même de l'œuvre impliquait la copie du texte, la décoration des marges, la peinture des enluminures, la reliure et, enfin, la livraison du codex (mot latin pour désigner un livre manuscrit) à son patron.

Cette micro-culture a également laissé sa trace dans le contenu-même du texte. Alors que les œuvres à recopier représentaient la raison première des commissions, elles n'étaient qu'une composante parmi d'autres de la *dispositio* (mise en page) du livre. Ce que nous avons appelé la « polyphonie » ou le mélange des voix sur la page du manuscrit représente une contribution importante non seulement dans la manière dont

le codex représente son œuvre, mais aussi dans le sens des œuvres elles-mêmes. Comme nous pouvons le voir dans l'illustration ci-dessous, ces composantes comprennent à la fois des éléments verbaux et visuels, tels que les légendes, les miniatures, les initiales décorées ou historiées, l'embellissement des marges, les glossaires, etc.



Illustration 1. Composantes d'une page de manuscrit. « Christine de Pizan, Cent Balades », Londres : British Library, MS Harley 4431, fol 4r (Paris, c. 1410)

L'apport crucial de ces composantes à la perception d'une œuvre peut être observée en regardant la « même » œuvre représentée dans un manuscrit différent, comme dans l'Illustration 2. Alors qu'il est naturel de trouver des différences dans les présentations de manuscrit d'une œuvre donnée produites par diverses équipes de scribes et d'artistes travaillant sur une période de plusieurs années, des variations émergent aussi naturellement du fait que fabriquer un manuscrit implique également la création d'une version unique de l'œuvre en question. Puisqu'il n'existe pas de copie « originale » d'auteur d'une œuvre qui servirait de modèle, les scribes suivaient ses

principaux épisodes et le langage utilisé dans d'autres versions de l'œuvre, sans hésiter à apporter des ajouts, des commentaires ou des illustrations visuelles comme bon leur semblait. Chaque version de manuscrit d'œuvres telles que *Le Roman de la rose* présentait des variations distinctes provenant de l'imagination créative et interprétative des scribes et artistes qui les ont créées. En ce sens, chaque version de manuscrit était une re-création. Il n'y avait pas de version originale.



Illustration 2. Incipit de deux manuscrits du Roman de la rose. A gauche : New York : Morgan Library MS 132, fol. 1r (Paris, c. 1325-40). A droite : Chicago, U Chicago Library MS 1380, f. 1 (Paris, fin-XIV^e s.)

Pour les lecteurs modernes habitués à trouver le même (ou du moins virtuellement) texte de l'œuvre d'un auteur dans des éditions publiées à différentes époques, il est déstabilisant de découvrir la grande variété de traitements accordée à une œuvre dans différents codex. Il est encore plus déroutant (ou passionnant) d'observer les différentes expériences de lectures ou perspectives d'une même œuvre d'un

manuscrit à l'autre. Ces variations sont entièrement dues aux composantes non-textuelles des codex que les éditions critiques omettent en faveur d'une concentration sur le texte verbal.

Le facteur qui rend ces variations si efficaces – et immédiatement reconnaissables sur le folio – est connu sous le nom de *dispositio* : la disposition ou mise en page des différents systèmes graphiques sur le folio. Il est utile de penser la *dispositio* comme étant l'élément dynamique qui transforme la page de manuscrit, ou folio, en un espace multimédia. En tant que tel, elle distribue les éléments de représentation de manière logique sur la page afin d'encourager le lecteur à reconnaître l'interaction dynamique entre les éléments verbaux et visuels. La *dispositio* organise l'espace de représentation du folio en unités picturales et verbales plutôt que de se reposer uniquement sur le texte verbal pour créer du sens. Bien que la lecture privilège le texte verbal et relègue les images au rang de simples « illustrations » du sens textuel, la perception dynamique considère chaque signe figuratif et leur position sur la page comme étant signifiants de bien des manières.

Nous sommes si accoutumés aux lettres imprimées qu'il est possible d'avoir tendance à oublier que chaque lettre d'un manuscrit était formée à la main, et de ce fait unique, de la même manière que les coups de pinceaux des illustrations des manuscrits étaient donnés par l'artiste. Dans la mesure où les « lecteurs » médiévaux n'étaient pas familiers avec le concept d'imprimerie, il était naturel pour eux de percevoir la page de parchemin comme un assemblage de différents types d'illustrations, chacun proposant un sens qui engageait les autres systèmes. Il appartenait au lecteur d'identifier et de synthétiser les multiples systèmes, puis d'interpréter leur sens collectif. Dès que l'on considère la page de parchemin comme un système de signes dont la synthèse contribue au sens d'une œuvre dans son entièreté, on peut alors comprendre dans quelle mesure ils interagissent pour guider l'expérience et la compréhension du lecteur.

Les livres manuscrits se distinguent par-dessus tout de leurs homologues modernes en ce qu'ils sont le produit d'une création collaborative. Bien après la mort des poètes à l'origine d'une œuvre donnée, les artistes et les scribes continuent d'enrichir ces travaux avec des illustrations, du sens et du plaisir esthétique. Dans le cas du *Roman de la rose*, il existe plus de 250 représentations de l'œuvre, toutes différentes les unes des autres. Collectivement, ces versions de manuscrits témoignent d'une époque où la culture du codex jouait un rôle majeur dans l'apparence d'un poème et dans la manière dont il a pu être lu et compris.

Aux XIV et XV^e siècles, la compilation romanesque et la production d'illustrations ont donné lieu à de nouveaux genres littéraires hybrides qui mélangeaient musique, art

et lyrisme grâce au potentiel multimédia de la forme manuscrite. Si nous devons apprendre quelque chose de ce que les manuscrits de cette période nous en disent, il s'agit de l'histoire d'une période où poètes, artistes, scribes, lecteurs et toutes les personnes en lien avec la production du parchemin, de l'encre et des couleurs travaillaient en étroite collaboration et constituaient ainsi une micro-société urbaine et interdépendante. Les manuscrits médiévaux racontent cette histoire de manière dynamique et tout en couleur, ou « in living color » pour reprendre le terme hollywoodien.

Stephen G. Nichols
Johns Hopkins University
Traduction de Manon Pagé