

## Nouvelles perspectives sur la littérature médiévale issues des ressources numériques des manuscrits

### Introduction

Une révolution dans l'accès aux manuscrits médiévaux a pu être observée durant ces trois dernières décennies. Après cinq cents ans d'existence en tant qu'artefacts rares et précieux conservés dans des châteaux d'aristocrates, des bibliothèques ou des musées où seuls des groupes privilégiés de spécialistes pouvaient les consulter, ils ont acquis une identité numérique leur permettant d'être vus n'importe où, n'importe quand et par n'importe qui sur un ordinateur. Produites par des appareils photos de très haute résolution qui rendent même les détails les plus imperceptibles, ces versions numériques transforment l'étude de manuscrits traditionnellement itinérante où les chercheurs devaient aller d'un recueil à un autre afin de consulter des versions uniques de manuscrits d'une œuvre donnée en un travail basé sur une richesse de données où des centaines de manuscrits sont accessibles depuis son propre bureau.

Bien qu'étant indéniablement un tour de force de la technologie informative, cette révolution n'est pas uniquement de nature technique. Elle défie également les manières dont nous avons consulté, étudié et pensé la littérature médiévale depuis que l'humanisme de la Renaissance avait défini les standards de l'étude textuelle. Puisque les manuscrits digitaux offrent une image radicalement différente des formes littéraires médiévales par rapport à celles présentées dans les éditions critiques modernes, nos manières de les regarder – et plus particulièrement les questions que nous posons à leur propos – doivent par conséquent changer. Il en est ainsi parce que les ressources numériques nous permettent de montrer les œuvres comme étant d'authentiques artefacts médiévaux, ce qui implique de les lire dans leur forme originale manuscrite que les scribes ont créé pour leurs lecteurs. Inévitablement, une telle perspective remet en cause les pratiques universitaires selon lesquelles l'étude de la littérature médiévale devrait être conduite à partir d'une version du texte aussi proche que possible de celle « originale » du poète. Etant donné que les manuscrits ont tendance à être postérieurs au poète, les éditeurs de texte étudient la tradition du manuscrit pour trouver une version jugée être la meilleure approximation de « l'originale ». Cette version est ensuite publiée dans une édition critique présentant le travail éditorial de transcription, d'annotation et de normalisation du texte du « meilleur » manuscrit médiéval de l'œuvre en question parmi ceux qui nous sont parvenus à ce jour.



Illustration 1. Edition critique moderne du *Roman de la Rose* montrant quelques-uns des 250 manuscrits médiévaux existants de la Rose, chacun étant une variation du poème allégorique. L'édition représente une reconstruction moderne à « texte fixe » du poème.

## 1

Ici, on peut se demander avec perplexité : quelle différence cela fait d'étudier un texte médiéval à partir d'une version universitaire ou un manuscrit original, surtout si l'édition critique est également basée sur un seul et même manuscrit ? Les deux ne cherchent-ils pas à remplir des fonctions herméneutiques similaires ? De manière générale, ce peut être le cas, mais le support étudié et sa substance sont fondamentalement opposés, pour poser le problème dans des termes empruntés à Hans

Blumenberg, suivant le travail d'Ernst Cassirer<sup>1</sup>. Les substances sont rarement des phénomènes neutres, et il en est particulièrement ainsi lorsqu'il s'agit de manuscrits médiévaux fabriqués à partir de peaux animales et, par conséquent, imbriqués dans l'écologie naturelle, économique et intellectuelle de l'époque. En d'autres termes, la matérialité d'un manuscrit est le produit de la technologie médiévale, de l'organisation sociale et de l'évolution intellectuelle et institutionnelle qui stimule le marché du livre ainsi qu'une bourgeoisie émergente avec les moyens d'acheter des livres.



Illustration 2. Préparation du parchemin 1 : raclage des poils (extérieur) et de la chair (intérieur) de l'animal.

<sup>1</sup> Angus Nicholls, *Myth and the Human Sciences: Hans Blumenberg's Theory of Myth* (New York: Routledge, 2015), p. 18.

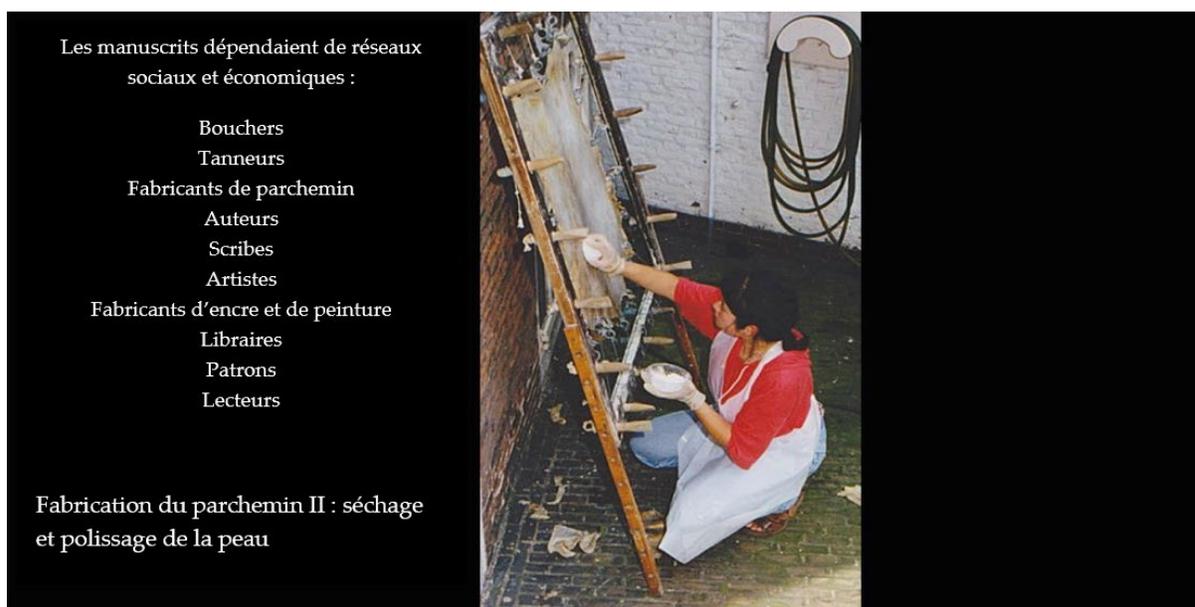


Illustration 3. Préparation du parchemin 2 : étirement, séchage et polissage de la peau pour créer la surface d'écriture.

Les substances exigent un examen minutieux ; elles dépendent du point de vue du chercheur sur l'objet étudié, un point de vue qui peut révéler un ensemble entièrement nouveau de composants dans la matière examinée. Dans le cas des manuscrits, cela signifie inclure l'entité matérielle - les peaux de parchemin qui constituent un codex - dans ce que nous pourrions appeler « l'écologie du manuscrit ». Il en est ainsi parce que notre idée moderne de la méthode se fonde sur « l'établissement d'une disposition du sujet » à participer à un processus qui engage directement l'artefact médiéval dans son milieu historique afin de « générer des connaissances d'une manière transsubjective ».<sup>2</sup>

La « disposition du sujet » reconnaît simplement les différentes mentalités qui peuvent être amenées à s'intéresser aux substances étudiées. Par exemple, l'étude textuelle menant aux éditions critiques appartient à un système de questions qui n'ont cessé d'être affinées depuis que les humanistes les ont formulées en réponse à la diffusion de textes fixes que l'imprimerie a rendue possible.<sup>3</sup> D'autre part, la capacité

<sup>2</sup> Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, tr. Robert M. Wallace Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1985), p. 33.

<sup>3</sup> Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, p. 65.

d'étudier des versions uniques d'une œuvre littéraire dans leur format manuscrit médiéval original modifie considérablement ce que l'on voit, et pas seulement en apparence. Cela ne signifie rien de moins qu'une volonté d'accepter - pour paraphraser Blumenberg - une nouvelle vision du mode d'existence de l'œuvre littéraire médiévale, continuellement remaniée dans des situations historiques en constante évolution, située dans un contexte changeant du monde phénoménal. Les ressources numériques offrent des moyens novateurs pour aborder cette réalité : elles nous permettent d'appréhender l'épistémè qui l'a produite et de concevoir des stratégies pour l'interpréter auprès des lecteurs contemporains.<sup>4</sup>

## 2

Cette proposition ne serait guère controversée si plusieurs centaines d'années de conventions savantes ne nous avaient pas appris à chercher l'identité de l'œuvre littéraire vernaculaire dans le texte verbal lui-même. Autrement dit, si nous n'avions pas appliqué les protocoles de la culture de l'imprimé à l'œuvre pré-imprimée. Une œuvre littéraire médiévale réduite à son seul texte verbal, présentée entre deux couvertures de livre avec le titre et le nom de l'auteur imprimés sur la couverture, offre le sentiment rassurant qu'il s'agit bien de l'œuvre du poète. Les versions manuscrites de la même œuvre, en revanche, perturbent ces attentes. La création littéraire médiévale était continue et fluide, ce qui signifie que les œuvres nous parviennent sous forme d'itérations uniques produites par des scribes anonymes au cours de décennies ou de siècles. Les artefacts de la littérature moderne tels que les copies holographiques de la création originale d'un auteur ne sont pas la norme pour la littérature médiévale.

Et c'est exactement la leçon que transmettent les dépôts numériques en regroupant sur un seul site des dizaines de versions manuscrites de la même œuvre créées sur une période de plusieurs siècles dans le cas d'un poème du XIII<sup>e</sup> siècle comme le *Roman de la Rose*. Les versions rassemblées nous indiquent que le manuscrit n'est pas seulement le véhicule de transmission de ces œuvres, mais qu'il est aussi la clé de la nature de la forme littéraire médiévale. L'œuvre littéraire est tout simplement coextensive à sa représentation manuscrite. Il en est ainsi parce que chaque manuscrit représente un événement littéraire unique, ce qui signifie qu'au Moyen Âge, nous ne pouvons pas désigner une entité unique qui pourrait être comprise comme « l'œuvre ». Nous devons plutôt imaginer un système protéiforme instancié par le nombre de versions manuscrites existantes de l'œuvre.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cf. Blumenberg, *ibid.*, p. 138.

<sup>5</sup> Sur la variabilité conceptuelle et matérielle des œuvres médiévales due à la nature de la transmission manuscrite, voir le chapitre 3, "No Fool of Time : The Paradox of Manuscript Transmission", dans Nichols, *From Parchment to Cyberspace : Medieval Literature in the Digital Age* (New York : Peter Lang, 2016) : 55-94.

Le moment et le lieu de production d'un manuscrit compliquent encore - ou enrichissent, comme je préfère le penser - la nature de chaque version d'une œuvre. Le fait qu'un manuscrit ait été produit à un moment et dans un lieu précis - généralement à la demande d'un mécène désireux de posséder une copie d'une œuvre - le rend nécessairement témoin d'un réseau social et culturel de transactions. Et ces transactions sont imbriquées dans le monde naturel d'une manière que nous, modernes, pouvons difficilement imaginer. Cela n'est guère surprenant lorsque l'on réfléchit à l'origine d'un codex médiéval. En tant qu'artefact entièrement naturel fabriqué à partir d'une peau d'animal spécialement traitée (généralement de la vache, de la chèvre ou du mouton), avec des encres et des peintures également produites à partir de matériaux organiques, le manuscrit achevé implique des modifications séquentielles effectuées par des pratiques agricoles et artisanales spécifiques à une tâche, réalisées par des configurations sociales liées entre elles. C'est, en partie, ce que désigne l'expression « écologie du manuscrit ».

Le fait que le substrat d'une page de parchemin soit composé de peau animale avait de réelles implications pour la lecture et l'interprétation des œuvres médiévales de l'époque, c'est pourquoi les lecteurs modernes doivent être conscients des implications plus larges des catégories « animal » et « naturel ». Dans le *De Anima*, par exemple, Aristote parle de l'âme comme d'un principe général de vie pour les plantes et les animaux, où l'homme figure naturellement dans le genre animal. Le contexte de cette observation est le livre 2, chapitre 11, où il note que le toucher est le seul sens que tous les animaux partagent : « La première forme de perception qui appartient à tous les animaux est le toucher... Tous les animaux ont évidemment le sens du toucher » (413b5-6).

Aristote aborde le cœur de notre étude lorsqu'il demande si la peau est un organe des sens ou un support pour les stimuli perceptifs qu'elle transmet aux organes internes de la cognition. Jean Philoponus (c. 490-570 C.E.), un théologien et scientifique chrétien, a discuté de cette aporie dans son commentaire sur *De Anima* où il rejette la notion que la peau est un organe des sens, la voyant plutôt comme un milieu réceptif et un transmetteur de stimuli. « Puisque, donc, l'appréhension des objets du toucher se produit à travers la chair, celle-ci est comme un milieu par lequel se produit l'appréhension des objets du toucher. » Et encore : « Voici la troisième des preuves qui montrent que la chair n'est pas un organe des sens, mais un médium. » Dans sa préface à une récente traduction du commentaire de Philoponus, Richard Sorabji montre que ces distinctions différencient les processus physiques des processus cognitifs : « Seul l'organe du toucher, le sens le plus physique, revêt les qualités tangibles perçues, car la réception des qualités sensorielles doit être cognitive (gnôstikôs), et non physique. » Sur

ce compte, la peau est donc un support de transmission perceptive vers un centre de traitement cognitif interne. « Même le toucher et le goût fonctionnent en quelque sorte à distance, selon la théorie d'Aristote, car leur véritable organe (sensoriel) se trouve dans le cœur, et non à la surface de la peau ou de la langue. »

Si la peau est un support *de* perception chez l'animal vivant, elle devient un support *pour* la perception lorsqu'elle est transformée en parchemin. Les lecteurs médiévaux - s'ils y réfléchissaient - n'auraient eu aucune difficulté à comprendre la continuité de la peau dans les processus de perception d'un animal vivant et les stimuli perceptifs déclenchés par la peau animale transformée en matrice de parchemin pour la représentation visuelle, à la fois graphique et figurative. Cette continuité allait de soi pour les lecteurs médiévaux familiers du principe d'hylémorphisme d'Aristote, qu'il expose, entre autres, dans le *De Anima* (et dont sa théorie des sens du livre II fait partie intégrante). Nous reviendrons sur ce concept plus tard lorsque nous discuterons de la nature auto-génératrice de la matrice du manuscrit.

### 3

Les remarques qui précèdent ne prétendent ni plus ni moins que les ressources manuscrites numérisées proposent une nouvelle épistémologie nous demandant de concevoir la culture et la littérature médiévales sous un jour nouveau. Le résumé suivant peut aider à clarifier les points fondamentaux de l'argument.

1. La numérisation massive de manuscrits en parchemin, surtout d'une même œuvre, permet une étude comparative montrant que le codex est la clé de la nature de la forme littéraire vernaculaire.
2. Chaque manuscrit est le lieu d'un événement représentatif offrant une version unique de l'œuvre littéraire qu'il présente ; en d'autres termes, une œuvre littéraire vernaculaire médiévale est coextensive à sa représentation manuscrite.
3. La nature et la substance des objets d'étude varient selon le format : une édition critique et un manuscrit numérisé sont des substances différentes qui exigent des perspectives différentes.
4. « L'écologie du manuscrit » reconnaît l'origine d'un codex médiéval comme étant des peaux d'animaux (généralement de vache, de mouton ou de chèvre) dont la transformation en parchemin implique des changements séquentiels effectués par

des pratiques agricoles et artisanales spécifiques à une tâche, réalisées par des configurations sociales liées.

5. Le substrat de peau animale d'une page de parchemin a des implications pour la lecture et l'interprétation des œuvres médiévales en accord avec le livre II, ch. 2 du *De anima* d'Aristote, qui soutient que la peau est un support pour les stimuli perceptifs transmis aux organes internes de la cognition.
6. Nous reconnaissons une continuité organique dans la fonction sensorielle de la peau animale, du support de perception chez l'animal vivant jusqu'au support de perception lorsqu'il est transformé en parchemin.
7. La peau comme support forme un lien naturel entre la page de parchemin, le scribe et le lecteur.<sup>6</sup>
8. La page de parchemin - comme la « tunique de peau » de Saint Augustin dans les *Confessions* XIII.15.16 - mobilise ce qu'Alan de Lille appelle « la magie des images » (*incantatio picturae*), c'est-à-dire la représentation visuelle et graphique.<sup>7</sup>
9. La page de parchemin déploie la vision, la pensée et la compréhension, les trois aspects matériels de la forme dans le concept d'*energeia* (actualisation du potentiel) d'Aristote, qui entraînent les changements que nous reconnaissons comme la représentation en tant que performance.<sup>8</sup>

#### 4

Comme je l'ai suggéré, l'une des façons dont les dépôts numériques ont changé l'épistémologie de l'étude des manuscrits est de nous donner un accès libre à un grand nombre de codex, en particulier aux versions d'une même œuvre. Ce contact direct fait

---

<sup>6</sup> Voir Sarah Kay, *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

<sup>7</sup> Alan décrit la robe portée par la déesse, la Nature : « Une tunique de lin, ornée d'images issues de l'art de la broderie, dissimulait le corps de la jeune fille sous ses plis. Cette tunique, parée de nombreuses couleurs... cherchait à se rapprocher de l'élément terre. ... (ici) la magie des images faisait vivre les animaux » (In quibus quaedam picturae incantatio terrestria animalia vivere faciebat). Alan de Lille, *The Paint of Nature*, Traduction et commentaire de James J. Sheridan (Toronto : Pontifical Institute of Medieval studies, 1980), Prose 1, pp. 98-99.

<sup>8</sup> Sur les aspects dynamiques de l'*energeia*, voir Nichols, *From Parchment to Cyberspace*, chapitre 5, "Variance as Dynamic Reading".

de l'étude comparative un complément indispensable à nos pratiques de travail. L'une des premières observations qui frappe l'œil est la nature performative de la page de parchemin, le fait qu'elle contienne tellement plus que le texte de l'œuvre.

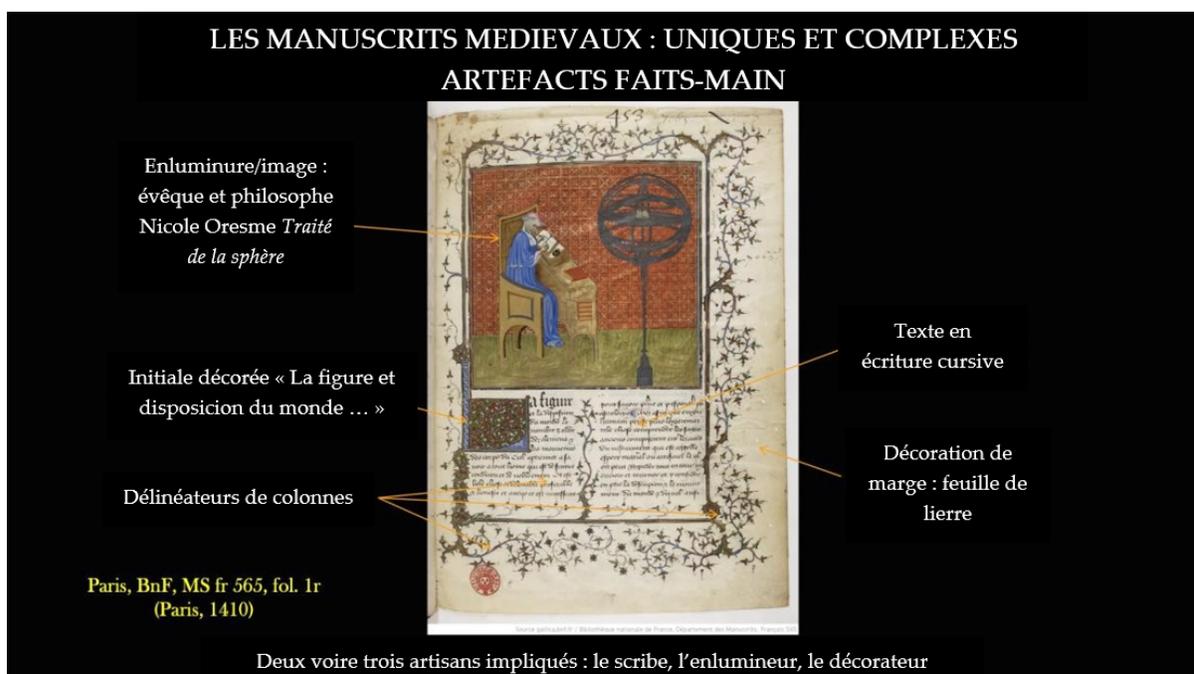


Illustration 4. Page de manuscrit médiéval en tant que performance unique et multimodale, où la peinture, le texte verbal, la lettre initiale picturale, les bordures décoratives et les rubriques sont chorégraphiés en tant que représentation complexe.

Un simple coup d'œil à l'Illustration 4 montre comment un folio de manuscrit chorégraphie de manière complexe l'image, le texte, la rubrique, les initiales décorées et la décoration des marges dans une séquence qui incite à la perception, à la réflexion et à la compréhension. Les délimiteurs de colonnes décorées organisent l'ensemble des systèmes de signes de manière à renforcer leur effet symphonique. Notez également comment une bordure séparée entoure l'image dans la moitié supérieure du folio et le texte dans la moitié inférieure, réunissant efficacement ces systèmes de signification concurrents en un champ de signification unifié.

Il est impossible de passer ne serait-ce qu'un bref moment avec un folio comme celui de l'Illustration 4 sans se rendre compte à quel point chaque repère dépend des autres et les met en valeur. En regardant la page du manuscrit, nous reconnaissons que

le texte élégamment écrit à la main se fond avec les autres registres visuels, brouillant la distinction nette entre le texte et l'image, l'écriture et le dessin, que l'impression moderne impose. Il est impossible de ne pas percevoir que le sens du texte dépend des expériences visuelles et sonores (les mots étaient souvent lus à haute voix) orchestrées par la conception de la page du manuscrit.

Un mouvement visuel continu chorégraphie l'espace du folio. Un espace, j'ajouterais, qui est tout sauf inerte. Nous pouvons voir - ou du moins imaginer - les mains, les talents et les compétences variées nécessaires pour décorer, enluminer, écrire et planifier la mise en page complexe. Les manuscrits sont des objets incarnés, le résultat d'une activité humaine intensive qui n'est pas sans rappeler, *mutatis mutandis*, l'activité collaborative déployée pour mettre bas, rassembler, nourrir et abattre les animaux qui ont produit la peau que nous voyons si transformée dans ce folio.

La performance visuelle gracieuse ne peut s'empêcher de nous connecter aux artistes lointains qui ont fabriqué ces artefacts. Mais l'objectif initial de ce réseau complexe était de servir de guide aux lecteurs pour leur permettre de percevoir et d'apprécier la vision, la perception et la compréhension qu'avaient les artisans de l'œuvre qu'ils ne se contentaient pas de « copier » mais qu'ils interprétaient également. Tout comme chaque présentation musicale de la partition d'un compositeur contient l'interprétation du morceau par le musicien ou le chef d'orchestre, les scribes et les artistes médiévaux ont également incorporé leur compréhension de l'œuvre dans leur version manuscrite de celle-ci.

Le texte écrit, les peintures miniatures, les rubriques mises en valeur en rouge pour contraster avec l'encre noire ou sépia du texte, et les motifs décoratifs disent leur idée de et pour l'œuvre. Chaque élément du réseau chorégraphié de signes a été prévu pour se connecter aux autres, pour « faire des gestes » vers les autres dans une sorte de circularité qui donne une cohésion à la page. Les images visuelles commentent dialectiquement le texte verbal, qui, à son tour, offre un contrepoint à l'image. Les rubriques - des commentaires ou des titres dans le texte qui s'apparentent à des indications scéniques et qui sont écrits à l'encre rouge pour les distinguer du texte poétique - interrompent le cours du texte par un commentaire à la manière d'un gazouillis ou par un rappel du personnage qui parle ou du sujet dont il est question.

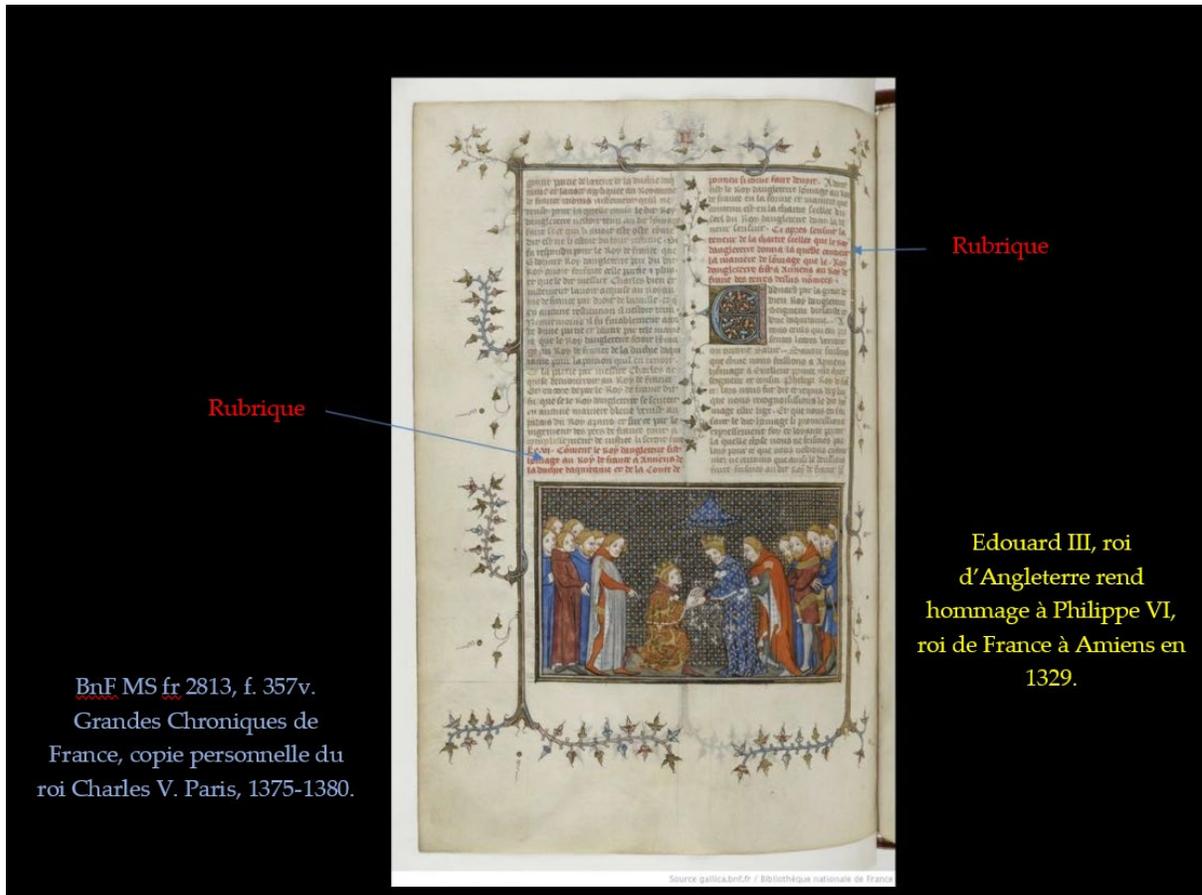


Illustration 5. Exemple de Rubrique comme "Légende". *Grandes Chroniques de France*, Paris, BnF MS fr 2813, fol 357v. (Paris, 1375-1380). Copie personnelle du roi Charles V.

Même la conception de la page transmet un sentiment d'intention quant à sa composition. La page du manuscrit n'est pas simplement un espace neutre à remplir par une certaine partie du poème qu'elle présente. Nous devons considérer l'espace du parchemin comme une sorte de scène où la portion du poème qu'il contient apparaît différemment de toute autre représentation du « même » texte. Il en est ainsi parce que le scribe et l'artiste sont physiquement « présents » dans l'espace du folio qu'ils ont rempli de leur écriture et de leur pinceau ; même le poète - qui peut être mort depuis longtemps - est virtuellement présent à travers le texte du poème. De cette façon, la page de parchemin est un espace composite où les perceptions distinctes du poète, du scribe et de l'artiste se cristallisent pour former une compréhension de l'œuvre subtilement ou largement différente des autres versions. En bref, l'espace matériel du folio en parchemin orchestre la performance qui donne sa spécificité à une version donnée.

5

Aujourd'hui, grâce aux dépôts de manuscrits numériques, nous pouvons étudier cette extraordinaire prolifération littéraire dans ses formes originales. Plus important encore, nous pouvons accéder facilement à une variété de styles de manuscrits qui démontrent l'étendue et l'inventivité de cette technologie. La capacité de la matrice manuscrite à configurer différents systèmes de signes a donné lieu à des traités novateurs sur des sujets spécialisés, tels que la musique. Les manuscrits se sont avérés efficaces pour mettre les nouveaux développements musicaux en conformité métaphorique avec la vie de la cour. La page de parchemin offrait un moyen pratique de combler le fossé entre l'univers des choses et le monde des signes. Si l'architecture gothique flamboyante est le summum de l'affichage monumental du XIVe siècle, son pendant musical et artistique est le phénomène multimédia complexe connu sous le nom d'Ars Nova. À l'origine de certains des manuscrits les plus richement enluminés jamais produits, l'Ars Nova a déployé des arrangements musicaux incroyablement complexes de chants à plusieurs voix afin d'unir des voix disparates et des rythmes apparemment discordants dans une harmonie fluide et ascendante. Il offre également un exemple fascinant d'autodétermination de la forme dans un cadre multimédia où notation musicale et texte lyrique se mêlent sur la page de parchemin.

Les traités de l'époque reconnaissaient la congruence métaphorique entre une technologie d'instrument, de voix et de langage capable d'imposer un ordre à la confusion de la vie mondaine. Le poète-musicien qui illustre le mieux cet art au XIVe siècle est peut-être Guillaume de Machaut (v. 1300-1377), qui a porté la poésie lyrique en tant que polyphonie à de nouveaux sommets. Aucune image ne peut rendre aussi bien la magie de la poésie et de la musique de Guillaume de Machaut ou les qualités qui l'ont rendu prééminent dans l'Europe du XIVe siècle que cette chanson tirée d'un de ses premiers manuscrits (Illustration 6).



Le folio contient un rondeau, une forme lyrique circulaire née à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle en France. Elle était privilégiée par les poètes de la cour pour sa forme fixe mais complexe qui permettait aux poètes et aux musiciens - souvent la même personne à cette époque - de démontrer leur virtuosité. Formellement, un rondeau se compose de treize lignes, divisées en trois strophes de 5, 3 et 5 lignes, avec seulement deux rimes tout au long du texte et avec les premiers mots de la première ligne utilisés comme refrain à la fin des deuxième et troisième strophes.

En regardant ce rendu graphique des mots et de la musique, nous nous émerveillons de la beauté des notes noires allongées qui courent de haut en bas sur les lignes rouges de la notation polyphonique. Nous notons avec plaisir la symétrie des cinq initiales rouges et bleues alternées qui marquent les unités discrètes du chant. Et puis, en bas, on découvre la calligraphie soignée des poèmes transposés par la partition musicale juste au-dessus du texte. La chorégraphie saisissante de ce folio « joue » les rythmes polyphoniques majestueux pour l'œil aussi bien que pour l'oreille.

On remarque alors une curieuse anomalie : la première initiale bleue est à l'envers. Non seulement elle est à l'envers, mais le texte du rondeau dont elle est la première lettre - *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* - est également à l'envers. Pour la lire « normalement », il faut faire pivoter le manuscrit de 180 degrés. À ce moment-là, au lieu d'être le premier élément en haut de la colonne de gauche, la chanson devient le dernier élément de la colonne de droite, ce qui en fait à la fois la première et la dernière chanson du folio.<sup>9</sup> C'est un exemple remarquable de la capacité d'une page de manuscrit à imiter visuellement la circularité du poème lui-même. Mais il y a plus que cela. Lorsque Jacqueline Cerquiglini-Toulet dit que ce rondeau « condense et incarne l'art du poète et du musicien », elle nous rappelle que nous sommes accoutumés à chercher le sens principalement dans le langage et la forme du poème seul.<sup>10</sup>

Mais ici, dans l'illustration 6, nous trouvons la page du manuscrit qui collabore avec la chanson pour générer des significations au-delà des limites du texte. En écrivant le rondeau à l'envers, de sorte que le lecteur doit tourner le volume pour le lire, le scribe évoque une autre métaphore médiévale importante pour la contingence de l'être, la roue de la fortune. Écrire sur la page de gauche à droite et de haut en bas sont des

---

<sup>9</sup> Jacqueline Cerquiglini-Toulet note comment l'écriture du rondeau à l'envers « voile son intelligibilité immédiate mais dévoile la construction musicale ». En même temps, note-t-elle, « l'acte de tourner le manuscrit pour lire le texte révèle son sens, à savoir une forme, le cercle. Le geste-même matérialise l'idée ». « *Ma fin est mon commencement* : l'essence de la poésie et de la chanson chez Guillaume de Machaut », dans *A Companion to Guillaume de Machaut*, eds. Deborah McGrady et Jennifer Bain (Leyde : Brill, 2012) : 70.

<sup>10</sup> Ibid., p. 69.

conventions si fixes que nous les tenons pour acquises. L'un des principaux objectifs des formats de livres - qu'ils soient manuscrits ou imprimés - est d'établir et de maintenir des conventions de communication. Dans la vie comme dans la culture, l'habitude renforce les règles.

Les poètes médiévaux comme Machaut et son influent précurseur, Jean de Meun, déploraient la complaisance ontologique née de la convention. Reconnaissant que cette dernière soit circulaire par nature - la coutume guidant de manière irréfléchie la pratique afin que la production soit conforme aux attentes - ils ont exposé la circularité de la rhétorique d'auto-illusion. Jean de Meun le fait en utilisant la roue de la Fortune pour montrer comment les hommes sont aveugles à l'être contingent :

Quant seur sa roe les fet estre ;  
 lors cuident estre si haut mestre  
 et leurs estas si fers voair  
 qu'il n'en puissent ja mes choir ; (4831-4834)  
 [...]  
 Mes la contraire et la perverse,  
 quant de leur granz estaz les verse  
 et les tumbre, au tor de la roe,  
 du sommet envers an la boe ... (4863-4866)<sup>11</sup>

quand elle [la Fortune] les fait siéger au sommet de sa roue :  
 ils pensent alors être si grands seigneurs  
 et voir leur situation si solidement assise  
 qu'ils n'en puissent jamais déchoir ;  
 [...]  
 Mais la *Fortune* contraire et funeste,  
 quand elle les renverse de leur haut rang,  
 les fait choir, d'un tour de roue,  
 du sommet en bas, dans la boue,<sup>12</sup>

Pour sa part, Machaut expose la convention en renversant littéralement ses règles. Son acte provocateur d'inversion dissimule l'intelligibilité immédiate en faveur de l'affirmation d'une forme supérieure et parfaite, le cercle divin, que le manuscrit imite ensuite en nous obligeant à le tourner pour lire les mots ; ce faisant, nous mettons en œuvre la circularité qu'ils exécutent. La métaphore circulaire de Machaut oppose la

<sup>11</sup> Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, publié par Félix Lecoy, Tome 1 (Paris : Librairie Champion, 1965).

<sup>12</sup> Traduction en français moderne d'André Lanly, *Le Roman De La Rose*. 2. ed. Paris: H. Champion, 1973.

mutabilité humaine au paradoxe du centre toujours tournant de la stabilité divine : une forme continuellement en mouvement, mais qui revient toujours à son point d'origine. C'est exactement ce que dit le poème, et ce que le manuscrit met en œuvre :

Ma fin est mon commencement  
 Et mon commencement ma fin.  
 Et teneüre vraiment  
 Ma fin est mon commencement.  
 Mes tiers chans trois fois seulements.  
 Se retrograde et ainsi fin.  
 Ma fin est mon commencement.  
 Et mon commencement ma fin.<sup>13</sup>

Comme le montre la disposition musicale du manuscrit, il s'agit d'un rondeau à trois voix, avec deux parties hautes, ou ténors, et une troisième voix basse. Conformément à son nom, rondeau, la répétition cyclique évoque l'idée métaphysique que « ce qui a été est ce qui sera ». Machaut fait monter les enchères en imaginant des formules musicales complexes qui se trouvent également illustrer le sens de ses paroles de manière plus ingénieuse. Dans ce rondeau, deux sections musicales (lignes 1-2, 4, 7-8 et 3, 5-6) s'affrontent en parcourant la mélodie. La première énonce et reprend le thème, tandis que la seconde réfléchit aux concepts - à la fois formels et métaphysiques - de stabilité, de procession et de retour. « Teneüre » au vers 3 (le premier de la deuxième section) a plusieurs sens, dont celui de « ténor », les deux parties hautes de la ronde, et celui de « tenir ou maintenir » la mélodie de la première section.

Les deux parties ténors contrastent avec la « troisième voix » (lignes 5-6), la plus grave des trois parties. La deuxième section (troisième voix) révèle la dynamique complexe entre les trois parties : « les deux parties supérieures présentent la même mélodie, mais dans des directions temporelles opposées, et la plus basse des trois parties (c'est-à-dire la 'troisième voix') revient littéralement sur ses pas une fois qu'elle atteint le milieu de la chanson. Comme les deux sections musicales sont répétées consécutivement trois fois au total, la troisième voix, fidèle au texte, s'inverse exactement 'trois fois' avant la fin ».<sup>14</sup>

Trois voix, trois répétitions, neuf portées de notation musicale, l'inscription inversée, la triple répétition du début et de la fin : comment ne pas y voir des allusions à

<sup>13</sup> Texte de Lloyd Ackert, <http://www.cycle-of-life.net/musmachaut.html>.

<sup>14</sup> Lloyd Ackert, <http://www.cycle-of-life.net/musmachaut.html>.

la Création ? Non seulement à la Création, mais aussi à l'eschatologie chrétienne dans son ensemble - le concept le plus endogène qui soit - puisque dans ce système, la Genèse présuppose l'Apocalypse. Pour reprendre les mots de Jacqueline Cerquiglioni-Toulet, « Avec sa figure intelligible et sa forme perceptible, le rondeau se présente, à l'image de Dieu, comme l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin, termes qui nous ramènent à l'Apocalypse de saint Jean (Apocalypse 1,8, 21,6, 22,13). »<sup>15</sup>

« Ma fin est mon commencement », tel qu'il est présenté de façon si dramatique dans le folio 22546 de la BnF, offre un symbole iconique du travail de vision, de pensée et de compréhension que l'on peut découvrir dans la page de parchemin. Comme la « tunique de peau » évoquée par Augustin, ce folio mobilise la « magie des images » (*incantatio picturae*) pour offrir un exemple frappant des œuvres littéraires médiévales désormais facilement accessibles dans les dépôts numériques.

Stephen G. Nichols  
Johns Hopkins University  
Traduction de Manon Pagé

---

<sup>15</sup> Jacqueline Cerquiglioni-Toulet, "The essence of Poetry and Song in Guillaume de Machaut" (op. cit.), p. 76.