

Stephen G Nichols

October 3, 2021

Johns Hopkins University

Baltimore, MD 21218

stephen.nichols@jhu.edu

Le « maintenant » du *Roman de la Rose* en cinq images



Illustration 1

Le « maintenant » de la *Rose* commence avec cette image. Elle montre la lucidité qui a libéré le poème de l'idée que les mots seuls, dans une édition **moderne**, peuvent vraiment dépeindre une œuvre **médiévale** aussi complexe que celle-ci. Elle montre la *Rose* « **centripète** »

de l'édition critique : une œuvre cohérente extraite de manuscrits supposés « peu fiables ». Autour de l'édition, nous voyons des exemples d'une *Rose* « **centrifuge** » : un travail qui ne cherche pas la cohérence, mais le choc des contraires livrés par des centaines de manuscrits uniques. Cette image oppose les **pages** en noir et blanc de l'édition aux **folios** colorés où scribes et artistes ont consigné **leur** vision de la *Rose* de la fin du XIIe au début du XVIe siècle. Enfin, cette image montre le « tournant numérique » qui nous permet enfin de voir la *Rose* comme nos ancêtres médiévaux l'entendaient, comme une œuvre d'art à plusieurs voix, « polyphonique ».

« Polyphonie » et dynamique visuelle du folio MS

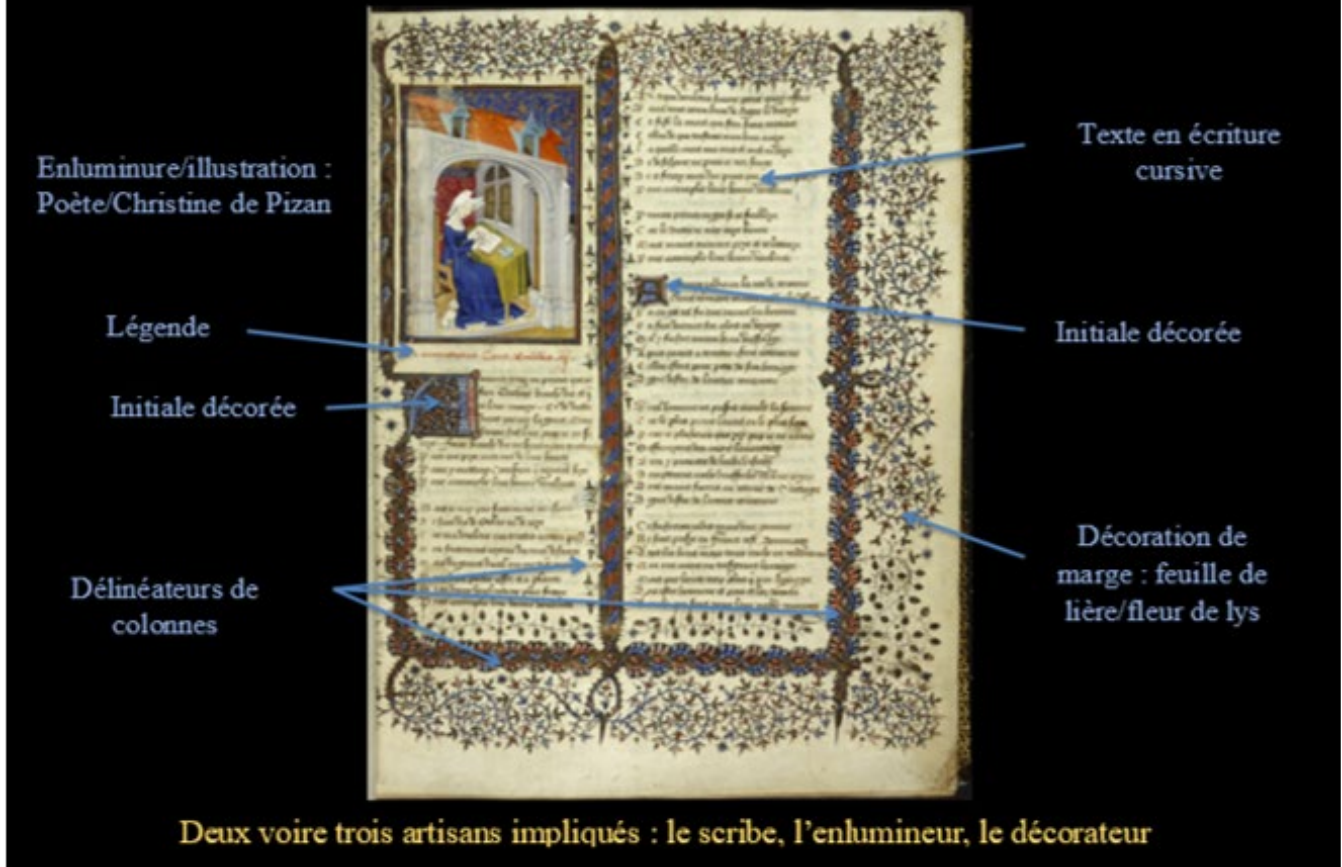


Illustration 2

L'illustration 2 montre que le « maintenant » de la *Rose* signifie apprendre à lire ses pages ou folios comme des performances multimédias. Il faut penser au folio d'un manuscrit non pas comme un objet inerte, mais comme une chair : le parchemin agit comme une matrice ou un espace dynamique pour enregistrer des voix et des visions. Un parchemin qui a commencé sa vie comme la peau d'une vache, d'un mouton ou d'une chèvre ; un parchemin qui s'est lentement transformé d'une peau malodorante en une surface souple et brillante, minutieusement recouverte d'écritures, d'images et de motifs décoratifs.

Imaginez la collaboration entre le scribe et l'artiste : le scribe copiant, éditant ou complétant les mots d'un poète mort depuis longtemps ; l'artiste fournissant une image de ce poète tout en transposant ses mots dans des peintures qui injectent de nouvelles perspectives dans la poésie.

La présentation du poète dans le manuscrit représente l'« autorité » pour les scribes qui sont leurs « voix ».

Existentiellement, dans un manuscrit, le scribe et l'artiste sont les alter ego du poète qui représentent leurs intentions en mots et en images.



Roman de la Rose
New York: The Pierpont Morgan Library, MS 948 fol. 5r.
(Paris c. 1520-25).

Illustration 3

Troisièmement, le « maintenant » de la *Rose* exige que nous abandonnions le concept moderne de paternité unique en faveur d'un modèle de création collaborative. La *Rose* est particulièrement intéressante à cet égard car, en tant qu'œuvre de deux poètes, Guillaume de Lorris (vers 1235) et Jean de Meun (vers 1280), elle est un exemple d'appropriation créative dès le départ. Jean reconnaît volontiers le rôle de Guillaume en tant qu'auteur du poème, mais fait proclamer par le dieu Amour qu'il est le véritable visionnaire et défenseur de l'amour. Par un geste audacieux, Jean revendique sa place de « maître poète » de la *Rose*, donnant à l'œuvre une portée beaucoup plus large que celle de Guillaume.

Son appropriation flagrante influence la manière dont les artistes le représentent, lui et Guillaume, comme le montre l'image suivante. Mais d'abord, il faut garder à l'esprit que les « portraits » de poètes sont toujours ambigus. Les poètes originaux ont souvent disparu depuis longtemps lorsqu'un manuscrit donné est produit. Il est donc naturel que le « portrait » de

l'auteur désigne à la fois le poète original et le scribe qui donne sa voix à l'œuvre. Ce sont les scribes et les artistes qui représentent les intentions des poètes en mots et en images.



Guillaume de Lorris's *Roman de la Rose*: 1. Poet/Lover dreaming.
 2. Poet/lover dresses. 3. Enters nature 4. Finds Garden of Delight.
 Paris, BnF MS 25526, fol. 1r. (Paris, c. 1325-50)



“Ci commence maistre Jehan de Meun”
 U Valencia, MS BH 387, fol.31v

Illustration 4

L'illustration 4 montre à quel point les manuscrits de la *Rose* dépeignent différemment ses deux poètes. Ce n'est pas seulement parce que Jean s'arroge l'autorité poétique. C'est aussi parce que, dès le début, Guillaume apparaît dans le récit comme l'amant-protagoniste de 20 ans du rêve allégorique qui encadre le poème. Et c'est exactement ainsi que les artistes le représentent. Par exemple, voici la page d'ouverture (*incipit*) de la BnF MS 25526 (à gauche), qui montre le jeune Guillaume entrant dans le récit de son rêve allégorique en quatre panneaux. Les images montrent Guillaume comme amoureux, ce qui exclut sa représentation en tant que poète. En effet, il n'y a pas d'image du poète adulte.

Ce privilège est réservé à Jean de Meun dont le « portrait » apparaît souvent - comme dans la *Rose* de Valence à droite - à l'endroit où Jean nous dira plus tard que le poème de Guillaume s'interrompt et que le sien commence. L'image de Jean fait cependant plus que marquer cette rupture. Par sa position sur le folio 31 des 150 folios, elle offre un témoignage visuel de la présence dominante et de la nature monumentale de son poème de 18 000 lignes.

Les manuscrits d'une « même » œuvre varient de manière significative



MS Morgan 132, f.1,
Paris, ~ 1325-40



MS U Chicago 1380, f.1,
Paris fin-XIV^e s.

Illustration 5

Enfin, le « maintenant » de la *Rose* reconnaît la nature asynchrone de la transmission textuelle. Cela signifie simplement que si la date de création - les années 1280 dans le cas de Jean de Meun - reste fixe, le poème a été transmis par des versions uniques pendant plus de deux siècles. Les scribes et les artistes responsables de chaque itération vivaient à des époques et dans des espaces culturels différents de ceux de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun. La langue, les coutumes, l'habillement et les perceptions sociales évoluant continuellement, les scribes et les artistes responsables de la transmission des manuscrits ont naturellement reflété ces changements dans leur travail. Leurs mécènes en attendaient autant. Pour eux, la *Rose* était une œuvre contemporaine, et non un artefact historique. Par conséquent, la variation dynamique caractérise les manuscrits de la *Rose*, rendant chacun d'eux unique. La variation dynamique permet également de suivre les modes esthétiques, artistiques, sribales et, dans une certaine mesure, linguistiques au fil du temps.

Mais même si chaque manuscrit est unique, ils transmettent tous une version reconnaissable de la *Rose* grâce à une tension créative entre la variation dynamique et la « stabilité mutable » parmi les composants de la matrice du manuscrit. Nous voyons cette tension à l'œuvre dans l'illustration 5, où la couleur, la peinture, le dessin, la disposition et le style sont les variables les plus marquantes entre ces deux codex du XIV^e siècle. Bien qu'ils soient tous deux originaires de Paris, respectivement vers 1325 et 1350-60, le Morgan 132 (à gauche) présente des traits stylistiques caractéristiques de la première moitié du siècle. En revanche, les couleurs et l'exécution de la miniature, de l'écusson en bas de page, des initiales décorées et du feuillage décoratif de l'Université de Chicago 1380 (à droite) témoignent de la prééminence de Paris dans l'enluminure de manuscrits à partir de 1375, grâce au mécénat de Jean II (r. 1350-1364) et de Charles V (r. 1364- 1380). Si l'œil et le goût favorisent la variation esthétique, des éléments tout aussi saillants attestent de la parenté des deux incipit. Par exemple, les miniatures d'introduction ; le personnage endormi avec un rosier fleuri à côté du lit ; l'initiale décorée « M » au début de la première colonne de texte ; le « Q » décoré quelques lignes plus bas ; et, bien sûr, les mots de la préface du poème. Même si chaque élément se présente différemment, ils sont ce que le Moyen-Âge - qui n'avait pas le concept de reproduction exacte - reconnaissait comme « les mêmes ». Ce phénomène de « similitude avec différence » ou de « stabilité mutable » a assuré une continuité des textes de la *Rose* pendant plus de deux siècles de transmission par des manuscrits uniques.

Ce ne sont là que quelques-unes des leçons que le « maintenant » de la *Rose* nous a enseignées depuis 1991, lorsque, dans le numéro de *Speculum* consacré à la « Nouvelle Philologie », j'ai proposé d'étudier le *Roman de la Rose* comme une œuvre ouverte et générative à travers le vaste paysage de ses versions authentiquement médiévales.

Stephen G. Nichols

Traduction de Manon Pagé