

***Le Roman de la Rose* : représentations allégoriques et transformations iconographiques du manuscrit à l'imprimé. Étude du manuscrit Douce 195 et de l'incunable Rosenwald 396**

Audrée Wilhelmy

Volume 3, numéro 1, automne 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007579ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1007579ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wilhelmy, A. (2011). *Le Roman de la Rose* : représentations allégoriques et transformations iconographiques du manuscrit à l'imprimé. Étude du manuscrit Douce 195 et de l'incunable Rosenwald 396. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 3(1). <https://doi.org/10.7202/1007579ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une étude des transformations iconographiques que subit *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun lors de son passage du manuscrit à l'imprimé. Malgré une forte tradition picturale qui impose la récurrence de nombreuses figures, les divergences entre les documents étudiés (le manuscrit Douce 195 et l'incunable Rosenwald 396) sont nombreuses et témoignent de profonds changements dans le rapport entre l'image et le texte. Que ce soit à travers l'analyse des représentations allégoriques, celle du parcours iconographique ou celle de la composition des miniatures, cette étude se veut représentative d'un phénomène au coeur des bouleversements que connaît le livre au xv^e siècle.

LE ROMAN DE LA ROSE :
REPRESENTATIONS
ALLEGORIQUES ET
TRANSFORMATIONS
ICONOGRAPHIQUES DU
MANUSCRIT A L'IMPRIME.
Étude du manuscrit Douce 195 et de
l'incunable Rosenwald 396¹

Audrée WILHELMY

Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Cet article propose une étude des transformations iconographiques que subit *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun lors de son passage du manuscrit à l'imprimé. Malgré une forte tradition picturale qui impose la récurrence de nombreuses figures, les divergences entre les documents étudiés (le manuscrit Douce 195 et l'incunable Rosenwald 396) sont nombreuses et témoignent de profonds changements dans le rapport entre l'image et le texte. Que ce soit à travers l'analyse des représentations allégoriques, celle du parcours iconographique ou celle de la composition des miniatures, cette étude se veut représentative d'un phénomène au cœur des bouleversements que connaît le livre au XV^e siècle.

ABSTRACT

This article examines the iconographical transformations from manuscript to book of *Le Roman de la Rose* written in the XIIIth century by Guillaume de Lorris and Jean de Meun. Despite a strong pictorial tradition that insisted on the recurrence of numerous figures, the differences between the documents studied (the Douce 195 manuscript and the Rosenwald 396 incunabulum) are numerous and testify to the profound changes in the relationship between image and text. Whether it is through an analysis of the allegoric representations, of the iconographic journey or

of the composition of the miniatures, this study is representative of a phenomenon at the core of the upheavals that the book experienced during the XVth century.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit le paratexte comme le « lieu privilégié de la dimension pragmatique de l'œuvre² ». Son ouvrage étudie entre autres les relations transtextuelles que le texte entretient avec son environnement immédiat, c'est-à-dire tous les « types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage³ ». Si sa théorie a été conceptualisée à partir d'un corpus résolument moderne, elle offre tout de même des pistes qui permettent d'appréhender le texte médiéval dans le rapport inévitable qu'il entretient avec sa matérialité. Car plus qu'à toute autre époque, le texte, au Moyen Âge, est indissociable de l'objet qui lui sert de support. L'acte de lecture se construit ainsi non seulement autour du texte, mais également autour du livre lui-même et se trouve nécessairement influencé par sa mise en forme, l'assemblage réfléchi de textes variés dans un même volume et le programme iconographique conçu conjointement soit par le scribe et l'enlumineur, soit par l'imprimeur et le graveur.

Conscient de l'importance des éléments esthétiques du livre, celui que nous appellerons ici « éditeur⁴ » (terme qui, pour les besoins de la cause, englobe à la fois le scribe et l'imprimeur) porte déjà une attention accrue aux composantes que, plusieurs siècles plus tard, Gérard Genette englobe dans sa notion de paratexte. Afin d'étudier le phénomène dans un cadre précis, nous ne nous arrêterons qu'à un seul élément inclus dans ces relations transtextuelles, soit l'image et, plus spécifiquement, son évolution dans le passage du manuscrit à l'imprimé. Pour ce faire, nous aborderons une œuvre médiévale dont la multiplicité et l'accessibilité des versions numériques facilitent l'analyse, soit le *Roman de la Rose* (RR) de Guillaume de Lorris et la *Continuation* de Jean de Meun. Plus de 130 versions intégralement numérisées de ce texte sont disponibles en ligne grâce au projet conjoint des bibliothèques Sheridan de la Johns Hopkins University et de la Bibliothèque nationale de France (BNF)⁵.

Rédigé en deux temps distincts, ce récit allégorique propose d'abord une apologie de la courtoisie et de l'amour imaginée par Guillaume de Lorris en 1237. Il y raconte un songe prophétique⁶ mettant en scène la naissance du

désir et les tentatives d'un jeune homme, le narrateur, d'accéder à l'objet qu'il convoite. Le choix de la forme du songe n'est pas anodin puisqu'il justifie la présence des figures⁷. Cette première partie, qui s'interrompt brusquement après 4058 vers, sera ensuite inévitablement associée à la continuation de Jean de Meun qui, près de quarante ans plus tard (entre 1275 et 1280), reprend l'idée de son prédécesseur et lui impose une tout autre tournure. À l'évidence, comme le remarque Yvan G. Lepage, Jean de Meun « semble s'être proposé pour but d'amener le lecteur à la connaissance la plus rigoureuse possible de l'homme, de la société et du monde⁸ ». Par ailleurs, l'examen approfondi des nuances entre les images du manuscrit et celles de l'incunable portera principalement sur la partie de l'œuvre imaginée par Guillaume de Lorris et ne pourra tenir compte de la *Continuation* – tout aussi riche en représentations graphiques – de Jean de Meun.

Afin de fournir des exemples complémentaires et pertinents, un manuscrit et un incunable ont minutieusement été sélectionnés parmi les 130 versions numérisées sur le site *La Bibliothèque digitale du Roman de la Rose*. Il s'agit du manuscrit Douce 195, actuellement conservé à la Bodleian Library d'Oxford, et de l'incunable Rosenwald 396 de la Library of Congress de Washington DC. Ces documents datent de la même époque, soit la deuxième moitié du XV^e siècle, et présentent un format semblable de même qu'un nombre similaire d'illustrations et de folios.

Puisque ces deux exemplaires proposent un parcours iconographique analogue, il sera d'abord question des similitudes entre les multiples incarnations allégoriques présentes dans chacune des versions. La représentation de ces figures demeure à peu près constante d'un document à l'autre et ce, malgré les innovations techniques qui bouleversent le travail de l'image dans le passage du manuscrit à l'imprimé. Par ailleurs, ce sont les divergences de contenu entre l'enluminure et la gravure, autant en ce qui concerne le choix des scènes à représenter qu'en ce qui a trait aux visées de ces figurations, qui semblent les plus significatives. C'est pourquoi, dans un second temps, nous nous arrêterons plus spécifiquement aux nuances picturales qui caractérisent les documents retenus.

Il importe cependant de réfléchir d'abord aux principales causes qui ont mené à la conception du livre tel qu'on le connaît aujourd'hui, car les procédés précurseurs de l'imprimerie participent aux transformations de

l'imagerie allégorique que nous nous proposons d'analyser. Il apparaît donc essentiel, avant de procéder à l'étude comparative des enluminures et des gravures de ces ouvrages contemporains, de présenter brièvement les circonstances qui ont entraîné la naissance d'un nouveau procédé en partie responsable des mutations picturales observées.

Manuscrit, xylographie et imprimerie

Dans son ouvrage *L'apparition du livre*, Henri-Jean Martin associe partiellement le développement de l'imprimerie à la création des universités qui « déjà au XIII^e siècle [...] avait fait ressentir le besoin de posséder un grand nombre de manuscrits ». Dès le début du XV^e siècle, plusieurs éléments annoncent le succès imminent des artisans en quête d'une méthode de reproduction mécanique des textes. Malgré les difficultés techniques soulevées par la fonte de caractères identiques et emboîtables de même que par la fabrication d'une encre grasse se fixant plus solidement sur le papier, la reproduction en série d'œuvres destinées à un vaste public existe avant que Johannes Gutenberg ne mette au point sa presse. Il s'agit en fait d'une technique d'impression sur tissu importée d'Orient et appelée xylographie.

Grâce à elle, on pouvait figurer, au moyen d'encres de couleur, des ornements décoratifs, des images de dévotion ou des scènes religieuses sur des toiles de lin ou des étoffes de soie. Le papier se prêtait à recevoir ainsi l'empreinte, en noir ou en couleur, de reliefs taillés sur bois ou sur métal, qu'il rendait avec plus de précision encore et de netteté que l'étoffe⁹.

Ce passage graduel du tissu au papier est déjà précurseur des révolutions à venir. En effet, si le papier détient de nombreux avantages sur le parchemin, entre autres « son moindre prix et, au XV^e siècle surtout, sa plus grande abondance sur le marché¹⁰ », il n'est pas réellement adapté aux manuscrits¹¹. C'est d'ailleurs le succès croissant d'impressions sur papier, les xylographes à caractère religieux, qui attise la curiosité et l'intérêt des clercs¹² pour un procédé mécanique permettant de reproduire en grand nombre une image ou un texte. Ce procédé n'est cependant pas à l'origine de la presse à imprimer qui doit sa fabrication aux orfèvres (en raison des caractères mobiles en plomb) et non aux graveurs. L'imagerie des incunables, par ailleurs, relève des mêmes outils que la xylographie, mais cette dernière

technique a presque exclusivement servi le clergé dans sa quête de produire des images saintes à faible coût.

Si la très grande majorité de la production xylographique était régie par le clergé, les premières œuvres imprimées ne proviennent pas toutes des archives de l'Église. En effet, bien que la *Bible de Gutenberg* demeure l'un des incunables les plus fameux de l'histoire de l'imprimerie, les premières œuvres imprimées ne proviennent pas toutes des saintes Écritures. Des récits comme le RR figurent également dans la liste des livres liminaires (les premières versions imprimées du texte datent de 1480) bien qu'ils ne présentent pas des vies de saints ou des scènes bibliques. Car malgré son côté indéniablement moralisateur, ce récit allégorique ne raconte pas les valeurs chrétiennes sous un jour religieux, mais propose plutôt un arrêt sur l'amour courtois et la société médiévale. Par ailleurs, l'imagerie de l'incunable Rosenwald 396 est à la fois influencée par les versions manuscrites qui le précèdent et par les représentations picturales qui occupent l'univers xylographique à l'époque de sa parution.

Afin de bien comprendre cette double influence, il importe de réfléchir au récit allégorique et d'observer la fonction que les représentations picturales occupent dans cette forme rhétorique particulière.

Incarnations allégoriques

Le RR est représentatif du récit allégorique du Moyen Âge et exploite les multiples possibilités offertes par la double lecture propre à ce type de texte. Armand Strubel explique :

Le double sens mis en œuvre par l'allégorie repose sur une déduction qui va de la « surface » de la lettre à la « profondeur » du sens grâce à des réseaux d'analogies. La transposition s'effectue par l'identité des prédicats, exprimée par des comparaisons explicites ou sous-entendues. [...] Le signal allégorique le plus clair est le jugement d'irréalité, ou plutôt de réalité d'un autre type que l'on peut porter sur la lettre. [...] Dans le poème allégorique du XIII^e siècle, la lettre manifeste une logique, qui est la structure même de la *senefiance*, et qui dit en d'autres mots la cohérence du sens second. Elle donne aux systèmes conceptuels un ordre qui leur est étranger,

mais qui enrichit leur compréhension : la quête de la rose permet une nouvelle mise en forme des notions courtoises¹⁶.

Ce procédé permet la personnification de concepts abstraits, souvent « moraux » (tels les Vices et les Vertus), et facilite la représentation concrète de notions parfois difficiles à rendre. Il connaît une recrudescence chez les auteurs moralistes médiévaux. Ceux-ci tentent de dresser un portrait de leur société tout en éduquant leur lectorat sur les vertus à développer et les vices à craindre — qui coïncident généralement avec les valeurs chrétiennes — caractéristiques de leur époque. Par ailleurs, si les récits qui répondent à ce type de figure rhétorique sont nombreux à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle — pensons simplement à *La Cité des dames*¹⁷ de Christine de Pizan ou au *Chemine de vaillance*¹⁸ de Jean de Courcy — Guillaume de Lorris est un pionnier du genre dans la France médiévale¹⁹ puisqu'il rédige son œuvre poétique en 1237.

Avec ses personnages appelés Danger, Doux Regard, Convoitise, Sagesse, etc., le RR transmet son message à travers des figures métaphoriques aux fonctions unidimensionnelles. Le rôle de ces personnages dans le texte se construit en parfaite corrélation avec leur nom et ceux-ci ne sont jamais autre chose que l'attribut humain qu'ils incarnent²⁰.

Malgré la cohérence de l'ensemble, la lecture littérale du poème est impossible. La compréhension passe nécessairement par le détour d'une traduction implicite. [...] La plupart du temps, la signification est transparente, et l'allégorie se caractérise par sa redondance, par la saturation du sens²¹.

Cette « saturation du sens » dont parle ici Armand Strubel est également manifeste dans les enluminures et les gravures que l'on retrouve dans les versions illustrées du texte, où la position morale des personnages est renforcée par des représentations visuelles éloquentes²².

S'il existe de nombreuses et flagrantes divergences iconographiques entre les dernières versions manuscrites et les premières éditions du RR, les représentations allégoriques demeurent relativement constantes. Le phénomène est particulièrement frappant lorsqu'on observe des

personnages tels Amour ou Danger, aussi nous arrêterons nous sur ces figures.

Amour, l'*ekphrasis* et ses solutions

Lorsqu'il introduit le dieu Amour pour la première fois, le narrateur décrit précisément son apparence physique et s'arrête aux différents attributs qui le distinguent des personnages qu'il a présentés auparavant, en spécifiant que « *Li dieux d'amors de la façon / Ne ressemble mie garçon: / De beauté fist mout a prisier*²² ». S'ensuit une vaste description présentant les splendeurs des attributs du dieu, où l'auteur utilise le procédé de l'*ekphrasis* pour souligner l'unicité et la divinité du nouveau personnage.

- 874 *Mes de la robe deviser
Crien durement qu'ancombrez soie;
(Qu'il n'avoit pas robe de soie)
Ainz avoir robe de lorettes
Faites de fines amoretes;
A losenges et a escuciaux,*
- 880 *A oissiaux et a lionciaus,
A bestes et a lieparz,
Fu la robe de toutes parz
Portraite et ovree de flors
Flors i avoit de maintes guises
Qui furent par grant sen assises;
Nule flors en este ne nest
Ne violete ne pervanche
Ne flor jaune inde ne blanche.*
- 890 *Si ot par leurs entremelles
Fueilles de rosiers granz et lees.
Il ot ou chief .i. chapelet
De roses; mes rosingnolet
Qui entor son chief voletoient
Les fueilles jus en abatoient.
Il estoit touz coverz d'oissiaux,
De papegaus et d'estorneaus
Dde kalandres et de masanges.
Il sembloit que ce fus un anges*
- 900 *Qui fust touz jors venuz dou ciau*²³.

L'*ekphrasis* se définit comme une digression dans le récit qui consiste à décrire avec précision un objet inanimé de manière animée (par exemple le

bouclier d'Achille, dans *l'Iliade*²⁴)²⁵. La représentation graphique de ce type de figure soulève donc des difficultés indéniables qu'enlumineurs et graveurs du RR contournent de la même manière, soit par l'invention d'une créature autre, fictive, qui ne correspond pas à la description proposée par le narrateur. Une enluminure tirée du manuscrit Douce 195 montre que la représentation picturale de l'incarnation allégorique du dieu Amour est construite non en fonction de l'*ekphrasis* servant à décrire sa tenue vestimentaire, mais plutôt par rapport à la comparaison qui apparaît aux vers 899 et 900 : « *Il sembloit que ce fust un anges/ Qui fust touz jors venuz dou ciau.* » L'enlumineur recourt donc à la comparaison pour régler le problème de la représentation picturale du procédé rhétorique (qui est lui-même la description d'une représentation picturale).



Figure 1. Amour suit l'amant dans le jardin de Déduit. MS Douce 195, folio 10v.

Un phénomène similaire apparaît dans l'incunable Rosenwald 396, où Amour ressemble énormément à l'Amant (également présent sur la gravure), si ce n'est des ailes et de la couronne dont il est affublé. Il porte une toge, certes, vestige de la mythologie antique²⁶ et, dans ce cas-ci, symbole de la

divinité du personnage, mais on ne voit guère les oiseaux et les fleurs qui devraient le couvrir.



Figure 2. Amour et l'Amant. Rosenwald 396, folio B3r

La tradition picturale a certainement dicté ces choix iconographiques et il serait naïf de ne pas considérer le bagage visuel (vieux de près de deux cents ans) qui accompagne le RR dans les versions du XV^e siècle. Dès les tout premiers manuscrits illustrés, Amour est représenté sous les traits d'un ange. Ces enluminures originelles empêchent peut-être le renouveau du matériel iconographique et, à coup sûr, inspirent les représentations graphiques proposées des siècles plus tard.

Les trois enluminures suivantes, tirées de manuscrits différents, illustrent fort bien le phénomène. Elles datent toutes du xiii^e siècle et présentent Amour comme un ange à la couronne d'or.



Figure 3. Amour et l'Amant, BNF fr.1559, folio 15r.



Figure 4. Amour et l'Amant, BNF fr.378, folio 18r.



Figure 5. Amour et l'Amant, BNF fr.1569, folio 7v.

Si les premiers enlumineurs ont choisi de contourner l'*ekphrasis* en représentant Amour de cette manière, ceux des siècles suivants, possédant des moyens techniques plus élaborés ainsi qu'une connaissance du dessin de plus en plus complète (avec entre autres la maîtrise de la perspective)²⁷, n'ont pas remis en cause l'iconographie préexistante et ont conservé les figures traditionnelles du texte²⁸. Il n'est donc pas étonnant qu'il en aille de même lors du passage du manuscrit à l'imprimé.

Ce conservatisme dans la représentation des figures allégoriques s'observe ailleurs dans le texte et ce, tant dans la version manuscrite que dans l'incunable contemporain. Que ce soit les figures des différents vices énumérés au début du roman²⁹ ou celles du narrateur même, l'iconographie figurative s'inscrit dans une histoire dont l'enlumineur et le graveur semblent avoir du mal à se départir.

Danger et l'incarnation paysanne

Si l'aspect physique d'Amour est abondamment présenté par le narrateur, lorsque ce dernier introduit Danger, une figure allégorique qui n'apparaît qu'à la toute fin de la partie du roman rédigée par Guillaume de Lorris, il emploie une description morale plutôt que visuelle.

2823 *Mes un vilains, qui grant bonte ait,
Pres d'ileques repos estoit;
Dongier ot non si fu closières
Et garde de touz les rosiers.
En un destor fu li cuivers
D'erbes et de fueilles covers
Pour ceuz espier et reprendre
2830 *Qu'il voit aus rosiers les mains tendre*³⁰.*

Cette introduction à la fois brève et vague laisse le champ libre à l'interprétation picturale. D'emblée, la nomenclature même du personnage suggère certaines représentations : Danger doit être menaçant et il est naturel qu'il possède certains attributs (taille, posture, outil) qui le distinguent de ses compères.



Figure 6. Amant s'excuse à Danger, MS Douce 195, folio 23v.

Il apparaît, dans l'illustration du vingt-troisième folio, que le contraste entre le personnage de Danger et les autres figures allégoriques du récit tient au changement de classe sociale. Danger n'est visiblement pas doté de la noblesse flagrante des figures qu'il côtoie. Son haubergeon (habit généralement porté par les écuyers qui, d'emblée, occupent une place subalterne par rapport au chevalier), sa posture, sa peau tannée par le soleil et la massue qu'il garde près de lui dénotent une classe sociale inférieure à celle de l'Amant qui a le teint clair (critère de beauté au Moyen Âge), les cheveux bouclés et une tunique rouge, couleur encore au XV^e siècle associée à une certaine noblesse. Ce contraste entre les deux personnages est éloquent et souligne la différence de statut social qui les éloigne l'un de l'autre. Les livres médiévaux étant presque exclusivement destinés à la noblesse et la bourgeoisie, le paysan représentait une vie étrangère à la réalité de ces classes riches et incarnait ainsi une certaine forme d'inquiétude qui explique ces choix picturaux. Par ailleurs, il est essentiel d'observer que le rapport de force, dans cette enluminure, est inversé. L'Amant est nettement plus petit que Danger, il a retiré son chapeau (signe de respect et d'humilité)

et s'incline en présentant ses excuses au personnage. Ce renversement des pouvoirs représente fortement le danger aux yeux de la noblesse cultivée à qui sont adressés les manuscrits, et l'illustration d'un aristocrate dans la position de cette figure allégorique n'aurait pas été aussi évocatrice.

L'humilité de l'Amant devant Danger (et l'humiliation de la noblesse devant le paysan) est plus marquée encore dans l'incunable. En effet, l'Amant tient toujours son chapeau à la main, mais cette fois il ne fait pas une simple révérence, il s'agenouille plutôt devant Danger.



Figure 7. Amant s'excuse à Danger, Ronsenwald 396, folio c7v.

La figure de Danger constitue d'ailleurs un contre-exemple à la situation décrite précédemment. Contrairement à la fixité des représentations visuelles d'Amour, l'apparence de Danger évolue considérablement au fil des siècles.

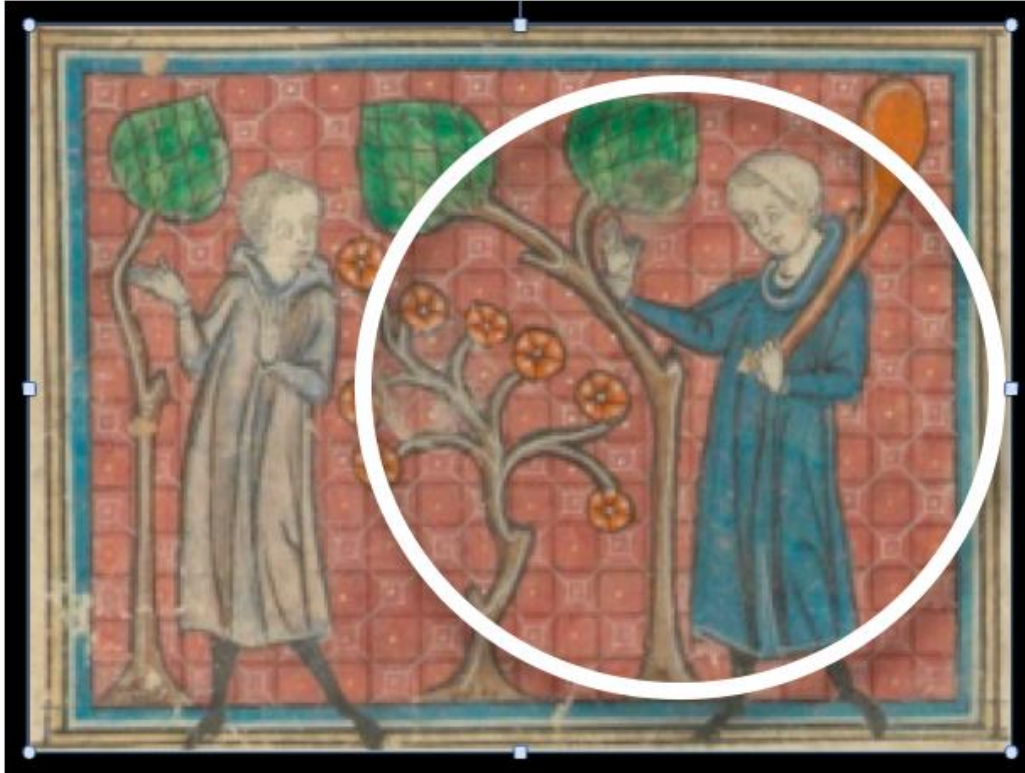


Figure 8. Danger chasse l'Amant, BNF fr.378, folio 21v., XIII^e siècle.



Figure 9. L'Amant s'excuse à Danger, MS Selden Supra 57, folio 22v., XIV^e siècle.

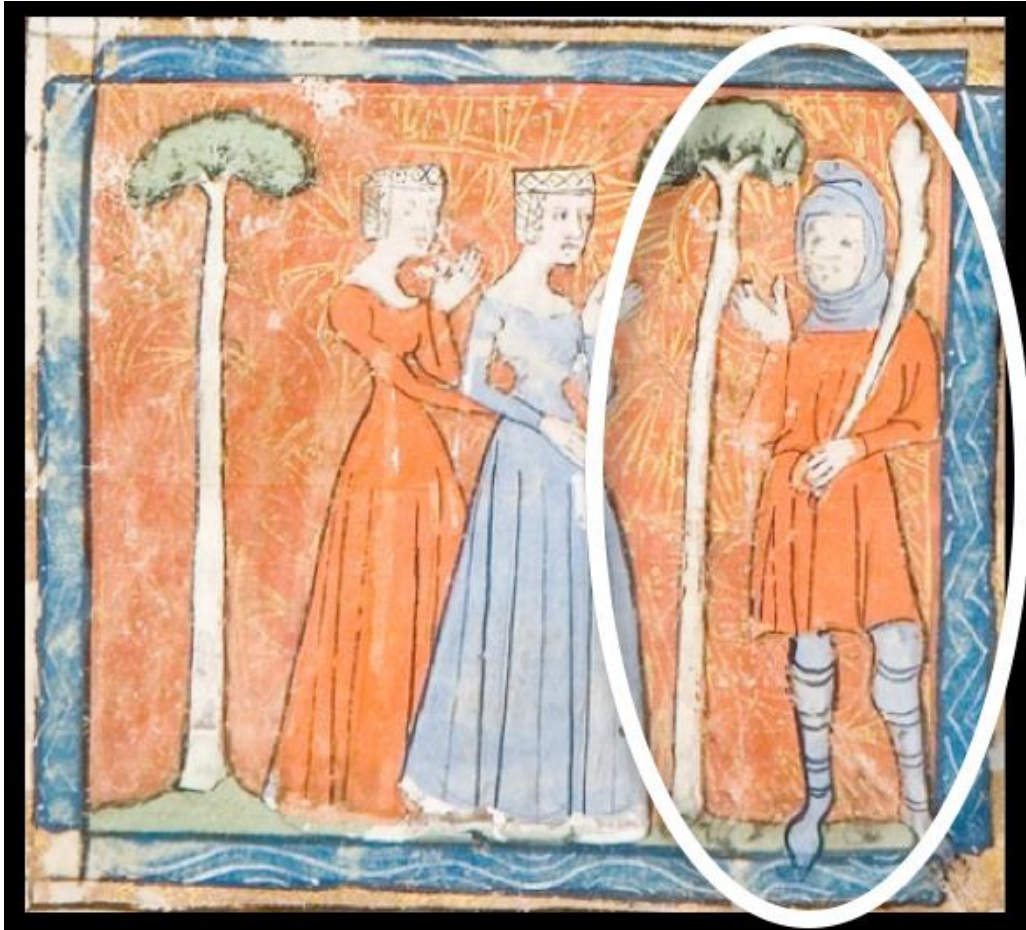


Figure 10. Franchise et Pitié parlent à Danger, U. de Chicago ms1380, folio 20r., XIV^e siècle.

Seules la massue et l'origine paysanne de la figure demeurent constantes. L'âge, la tenue vestimentaire et la taille du personnage, quant à eux, varient considérablement d'une enluminure à l'autre. Ainsi, la ressemblance picturale des deux versions présentées précédemment s'explique peut-être davantage par une proximité temporelle que par un bagage iconographique immuable.

Par ailleurs, si dans l'iconographie figurative de nombreux éléments se répètent du manuscrit à l'incunable, de très fortes mutations picturales sautent aux yeux dès que l'on s'attarde au parcours iconographique événementiel. Les décisions éditoriales et le découpage du texte par les miniatures diffèrent largement d'un document à l'autre. C'est à ces divergences que nous nous arrêterons à présent.

Un document « politiquement correct »?

Malgré les ressemblances physiques évidentes qui lient les personnages — et ce, même si les techniques d'illustrations subissent de fortes transformations dans le passage du manuscrit à l'imprimé —, des mutations certaines s'opèrent en ce qui concerne la manière de les représenter. Visiblement, les scènes « méritant » d'être illustrées diffèrent grandement d'une technique à l'autre.

D'entrée de jeu, il est aisé de remarquer un certain décalage entre le contenu des enluminures et celui des gravures. Au-delà de la finition plus brute des gravures — forme artistique fort loin de sa maturité au xv^e siècle —, la manière d'y représenter les événements relève d'une iconographie beaucoup moins agressive qui tranche avec la violence et la suggestivité des miniatures du manuscrit.

Par exemple, on peut remarquer que, dans le manuscrit, les représentations de la rencontre entre Amour et l'Amant se construisent dans un rapport d'exactitude avec le texte. L'enlumineur n'a pas hésité à représenter la scène où le dieu, afin de vouer le protagoniste à la soumission, lui envoie des flèches.

1678 *Li dieus d'amors qui, arc tendu,
Avoit touz jorz mout entendu
A moi porsivre et espier,
Si ere apoiez lez .i. figuier³¹*



Figure 11. Amour suit l'Amant, MS Douce 195, folio 13r.

1686 *Il a tantos pris une flesche;
Et quant la corde fu en coche
Il entesa jusqu'à l'oreille
L'arc qui estoit forç a merveille
Et trait a moi par tel devise
Que parmi l'ueil m'a ou cuer mise
La saiete par grant redor³²*



Figure 12. Amour lance sa flèche à l'Amant, MS Douce 195, folio 10v.

1693 *Alors me prist une fredor
Dont j'ai desouz chant peliçon
Santie puis mainte friçon.
Quant j'oi einssi este bersez, a terre
sui tantost versez :
Li cors me faut, li cors me ment,
Pamez jui iqui longuement³³.*



Figure 13. Amant est touché, Ms Douce 195, folio 13v.

La situation n'est pas la même dans l'incunable où l'iconographie se déploie en suivant une logique qui met en valeur la représentation vassalique qui s'instaure suite à cette scène violente, entre l'Amant et Amour.



Figure 14. Amour parle à l'Amant, Rosenwald 396, folio B7r.



Figure 15. Amant rend hommage à Amour, Rosenwald 396, folio B7v.



Figure 16. Amour donne ses commandements, Rosenwald 396, folio B8v.

Ce choix iconographique étonnant semble s'expliquer par la manière fondamentale d'aborder l'allégorie, visiblement divergente d'un document à l'autre. Contrairement à l'enlumineur, le graveur travaille davantage sur les deux niveaux de discours présents dans le texte, le sens littéral et le sens figuré. Il paraît se refuser au jeu de l'interprétation et cherche à rendre compte de la complexité des niveaux de sens, comme le montre de manière encore plus éloquente la miniature finale des deux documents.

Dans sa finale du RR, Jean de Meun présente la défloration de la Rose de manière fort suggestive :

21641 *Par la sentele que j'ai dite,
 Qui tant ert estroite et petite,
 Par ou le passage quis ai,
 Le paliz au bourdon brisai ;
 Sui moi dedenz l'archiere mis,
 Mais je n'i entrai pas demis
 Pesoit moi que plus n'i entroie,
 Mais outre pooir ne poie*

- 21650 *Mais pour riens nule ne laissasse
Que le bourdon tout n'i passasse.
Outre l'ai passé sanz demeure
O les martelez rebillanz
Qui dehors erent pendillanz:
Tant trouvai le passage estroit,
Car largement ne fu ce pas
Que je trespasasse le pas.
Et ce bien l'estre du pas sé*
- 21660 *Nus n'i avoit onques passé
Car g'i passai touz li premiers,
N'encor n'ere coustumiers
Li liens de recevoir paiage³⁴*

Il joue sur le sens des mots et propose deux niveaux de lecture³⁵, laissant au destinataire le choix de l'interprétation. L'enlumineur, dans sa miniature, choisit de soutenir la métaphore sexuelle en représentant les amants dans un lit, tandis que le graveur préfère estomper les propos du narrateur en exécutant une miniature où l'amant atteint finalement sa Rose.



Figure 17. MS Douce 195, folio 155v.



Figure 18. Rosenwald 396, folio T5v.

Un examen attentif de la gravure tend cependant à faire apparaître que le double sens n'a pas échappé à l'artiste, qui a choisi de représenter l'allégorie plutôt que de l'interpréter. Malgré la sobriété de l'image, la porte en bois représentée à droite de la gravure présente un motif équivoque qui n'est pas sans rappeler le sexe de la femme.



Ainsi, tandis que dans le manuscrit la miniature apparaît comme un « guide d'interprétation » (elle livre la clé de la lecture à celui à qui le double sens aurait échappé), l'incunable, lui, choisit de ne pas le faire et représente littéralement, c'est-à-dire au sens strict, ce que dit le texte.

Ces deux scènes ne sont d'ailleurs pas les seules à présenter de grandes différences en ce qui concerne la relation au texte dans le passage du manuscrit à l'imprimé, ce dont témoigne le tableau en annexe du présent document. En effet, outre la longue séquence des portraits du mur du verger, au tout début du manuscrit, les choix picturaux de l'éditeur du manuscrit et de celui de l'incunable varient grandement.

L'école de la punition

Après une analyse plus approfondie des séquences événementielles représentées dans les enluminures et les gravures de nos deux documents, il semble que les divergences iconographiques dépassent la violence et la suggestivité des miniatures. C'est dans la fonction même du rôle des images que la division s'opère.

L'enlumineur du manuscrit Douce 195 accentue les scènes festives, par exemple en accordant à la miniature représentant la carole³⁶ du jardin de Déduit — événement jovial par excellence dans le texte —, quatre fois plus d'espace qu'à toutes les autres miniatures incluses dans le document. Tandis que les illustrations occupent généralement la largeur d'une colonne et une hauteur équivalente à un quart de colonne (70 x 55 mm), celle-ci prend toute la largeur de la page et plus de la moitié de l'espace consacré au texte (150 x 110 mm).



Figure 19. La carole du jardin de Déduit, MS Douce 195, folio 7r.

Ce choix n'est pas anodin, d'autant qu'il s'accompagne d'un parcours iconographique qui privilégie les scènes que l'on pourrait qualifier de « positives ». On y voit par exemple des séquences d'amitié et d'entraide entre les personnages³⁷, tandis que les événements négatifs ne sont généralement pas représentés³⁸.

Dans l'incunable, c'est le phénomène contraire qui s'observe. Certes la carole est représentée à nouveau, mais elle n'occupe pas plus de place qu'un autre événement du texte, et tandis que des séquences comme la découverte du jardin de Déduit ou bien le moment où Amour et l'Amant s'enlacent sont absentes des miniatures, les scènes punitives ou restrictives apparaissent plus fréquemment. Que ce soit le moment où Amour barre le cœur de l'Amant afin de le faire prisonnier³⁹ ou encore celui où Jalousie punit Bel Accueil⁴⁰, l'austérité et la sévérité des gravures s'avèrent indéniables et sont amplifiées par l'absence inévitable de couleur de même que par la simplicité du graphisme imposé par cette nouvelle technique.

Ce programme iconographique particulier tient peut-être l'une de ses origines dans la xylographie et dans l'usage purement religieux auquel cette technique était destinée. Comme nous le mentionnions d'entrée de jeu, cette méthode de gravure sur bois était initialement consacrée à l'imagerie chrétienne et plus particulièrement aux scènes de la vie des saints et des martyrs. Ce bagage pictural pourrait ainsi justifier une part de la sévérité des gravures pour un texte qui, jusqu'alors, présentait une imagerie vive et colorée.

Il importe également de mentionner qu'un « jeu de gravure », comprenant toutes les plaques servant à l'illustration du livre, pouvait servir à plus d'une reprise. En effet, la série utilisée dans l'incunable Rosenwald 396 a servi à au moins une autre édition⁴¹ et certaines gravures ont été reprises individuellement dans d'autres versions plus tardives⁴². Cette multiplicité des usages explique peut-être également la sobriété des choix iconographiques réalisés par le graveur. En fait, vu leur plus grande neutralité, certaines gravures sont même répétées à l'intérieur du récit⁴³, ce qui suggère qu'elles occupent une fonction principalement ornementale et décorent le livre tout en minimisant les coûts de production.

Forte d'un bagage historique difficile à ignorer, l'iconographie du RR connaît tout de même de nombreuses modifications lors de son passage du manuscrit à l'imprimé. Malgré certaines correspondances picturales, tout particulièrement en ce qui a trait à la représentation des figures allégoriques, l'enlumineur du manuscrit Douce 195 et le graveur de l'incunable Rosenwald 396 n'envisagent pas la fonction du parcours iconographique de manière similaire. Tandis que le premier offre à son lecteur les clés servant à décoder l'allégorie, le deuxième choisit d'illustrer précisément le contenu du texte et cherche à recréer les deux sens sous-entendus par l'auteur. Aussi, bien que ce soient les transformations techniques qui, les premières, sautent aux yeux lorsqu'on analyse l'évolution picturale de ces deux documents, les principaux bouleversements que subit l'image relèvent davantage de sa relation avec le texte. Cette connivence entre miniaturiste et auteur, bien vivante malgré les siècles qui les séparent, témoigne d'une modernisation du rôle de l'image : celle-ci perd sa fonction principalement esthétique et devient complice des jeux formels du texte, enrichissant ainsi l'objet livre d'une couche de sens supplémentaire.

La relation que le texte entretient avec son iconographie, de même qu'avec l'ensemble des éléments matériels qui le composent, prend un sens essentiel lors de cette période charnière où l'imprimé remplace lentement le manuscrit. Les transformations que subit le texte, notamment en devenant « fixe » (une seule version devient « officielle » tandis que les copistes se permettaient quelques modifications) sont reflétées dans le parcours iconographiques. Les jeux d'étampes utilisés pour une première édition seront souvent réutilisés pour les suivantes. Ces phénomènes sont à l'opposé du manuscrit enluminé, caractérisé par son unicité et seul objet du talent des clercs qui l'ont conçu.

Par ailleurs, si l'approche systématique employée dans le présent article permet de relever les nuances d'un document à l'autre, elle ne permet pas d'en évaluer l'impact sur la réception de l'œuvre, ce qui apparaît comme la suite logique de cette première étude. Pour analyser ces phénomènes picturaux sous l'angle de la réception, il faut que le médiéviste s'arme d'outils qui ne sont pas propres aux études médiévales. Par exemple, les « types d'expertises » proposés par Marie-Ève Thérénty⁴⁵, en plus de s'appliquer à la littérature moderne, sauraient éclairer les œuvres littéraires du Moyen Âge, puisque dès cette époque, le texte est nécessairement

interprété de différentes manières selon le format tangible qu'on lui donne. Le nombre d'enluminures, la qualité du papier, de la reliure, du copiste, des encres choisies, tout cela confère à l'œuvre un certain prestige, un statut qui participe à l'interprétation que le lecteur en fait. La « poétique historique du support » de Thérenty permettrait ainsi une approche englobant à la fois le texte, l'iconographie, la mise en page et la matérialité de l'œuvre. De même, ce paratexte de Genette, qui regroupe déjà tous les éléments présents dans les manuscrits (entre autres dans ce qu'il nomme le « péritexte éditorial⁴⁶»), saurait éclairer davantage l'impact de chacune des composantes de l'œuvre. Ces outils, employés prudemment afin de tenir compte des réalités de l'époque, sauraient ainsi donner un portrait plus complet de l'impact du RR dans la société médiévale.

Audrée Wilhelmy, étudiante au doctorat en études et pratique des arts de l'UQAM, s'intéresse à toutes les formes de relations que le texte littéraire entretient avec l'image. Elle a publié son mémoire de création littéraire, *Oss*, chez Leméac en août 2011 et le présent article reprend l'essentiel de la partie « recherche » de sa maîtrise. Sa thèse porte quant à elle sur la fonction de l'image dans les rituels d'écriture.

Notes

¹ La première version de cet article a été revue et commentée par Isabelle Arseneau (McGill). Je l'en remercie.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 11.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 11. Il y inclut les exemples d'éléments paratextuels suivants : « titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette et bien d'autres. »

⁴ Voir Elspeth Kennedy, « The Scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. 1, p. 523-531.

⁵ Stephen G. Nichols et G. Sayeed Choudhury (dir.), *La Bibliothèque numérique du Roman de la Rose*, <http://romandelarose.org/>, site en ligne depuis 2007.

« La Bibliothèque numérique du Roman de la Rose a pour but de créer une bibliothèque virtuelle rassemblant tous les exemplaires connus du Roman de la Rose, dont le nombre s'élève à 300 environ. » Le site comprend les manuscrits numérisés, des descriptions codicologiques, picturales et des transcriptions du texte.

⁶ Le choix du songe n'est pas anodin, comme l'explique Armand Strubel dans son livre *La Rose, Renart et le Graal* : « Le principal bénéfice du songe est de bien délimiter la fiction allégorique et de ménager une médiation avec l'univers insolite des personnifications : le rêve sert de métaphore pour la création poétique. Sa présence dans le texte se réduit le plus souvent à l'introduction et à la conclusion. L'atmosphère onirique ne modifie pas la narration, le récit ne comporte généralement pas d'indices qui permet de désigner l'aventure comme rêvée plutôt que vécue. » Voir : Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal; la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Éditions Slaktine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1989, p. 35.

⁷ « La fiction du songe, en plus de sa fonction de vérité, définit un certain état de réalité, dans lequel peuvent apparaître des êtres qui ne sont pas de chair et d'os, ni des fantômes ou des visions diaboliques, mais des idées, des valeurs, des mots à qui l'on confère un aspect, un comportement humain et la parole. » Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 8. Ainsi, les figures allégoriques présentent dans le rêve n'appartiennent ni au réel ni à l'imaginaire et détiennent donc une certaine valeur de vérité.

⁸ Yvan G. Lepage, « *Le Roman de la Rose* et la tradition romanesque au Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 4, n°1, 1971, p. 95.

⁹ Henri-Jean Martin et Lucien Febvre, « La question préalable : l'apparition du papier en Europe », dans *L'apparition du livre*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1999, p. 39.

¹⁰ Lucien Febvre, « Introduction », dans *L'apparition du livre*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1999, p. 20.

¹¹ « En ce qui concerne le manuscrit, le papier ne présentait pas d'autres avantages sur le parchemin que son moindre prix et la possibilité que l'on avait d'en produire une quantité en principe illimitée. Plus fragile, de surface plus rugueuse (nous ne parlons ici que des papiers médiévaux, bien entendu), d'une plus grande porosité à l'encre, il se prêtait moins bien à supporter les pigments utilisés par les enlumineurs. » Lucien Febvre, « Introduction », dans *L'apparition du livre*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1999, p. 19.

¹² Ces clercs constituaient déjà des maillons essentiels de la chaîne du livre : « le trait dominant de la nouvelle période qui commence avec le début du XIII^e siècle est que les monastères ne sont plus les uniques producteurs de livres, et n'en produisent plus guère qu'à leur seul usage. Les centres de la vie intellectuelle se sont déplacés et ce sera dans les universités que les savants, les professeurs et les étudiants organiseront, comme nous allons le voir, de concert avec des artisans spécialisés, un actif commerce de livres. »

Lucien Febvre, « Introduction », dans *L'apparition du livre*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1999, p. 22.

¹⁶ Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 14-18.

¹⁷ 1405, Paris.

¹⁸ 1406, Caudebec.

¹⁹ L'allégorie est une figure déjà exploitée durant l'antiquité tardive et elle retrouve un certain prestige avec les auteurs Raoul de Houdenc, Robert Grosseteste et Huon de Méry, mais c'est Guillaume de Lorris qui en confirme l'importance avec son *Roman de la Rose*.

²⁰ « La métaphore, qui évoque l'action (un verger comme symbole du monde aristocratique, un itinéraire géographique pour une initiation) ou l'apparence, y est inséparable de la personnification, de l'acteur. Des termes « abstraits » — l'amour, la raison, l'amitié, la pitié, la noblesse, la honte, la pudeur — prennent un aspect humain, sont doués de parole, se livrent à des actions concrètes ou possèdent des attributs emblématiques, qui reflètent l'idée qu'elles incarnent. Raison raisonne et moralise, Pitié apitoie, Convoitise a des mains crochues. » Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 11.

²¹ Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 11.

²² Voir par exemple Vieillesse : MS Douce 195 folio 3v et Rosenwald 396 folio A5r; ou encore Convoitise : MS Douce 195 folio 2v et Rosenwald 396 folio A3v.

²² Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 84. Traduction : « Par son aspect, le dieu d'amour ne ressemble pas à un valet de bas étage : par sa beauté, il était fort digne d'estime. »

²³ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 84. Traduction : « J'ai très peur d'être embarrassé pour décrire sa robe car il ne portait pas une robe de soie, mais une robe de petites fleurs, qui étaient de délicates amourettes. Sur la robe, il y avait partout des dessins faits avec des fleurs : losanges, écussons, oiseaux, lionceaux, bêtes et léopards; des fleurs, il y en avait de toutes sortes, qui étaient placées avec une habileté consommée; il n'y a pas de fleur qui pousse en été qui ne s'y trouvât, pas même la fleur du genêt, ni la violette, ni la pervenche, ni les fleurs jaunes, bleues ou blanches. Il s'y mêlait par endroits de grandes et larges feuilles de rosiers. Sur la tête il portait une petite couronne de roses : mais les petits rossignols qui voletaient autour de sa tête faisaient tomber les feuilles. Il était tout couvert d'oiseaux, de perroquets et d'étourneaux, de calandrelles et de mésanges. On eût dit un ange venu du ciel pour rester toujours sur terre. »

²⁴ Voir Homère, Rhapsodie XVIII, *Iliade*, Paris, A. Lemerre, 1866.

²⁵ Voir au sujet de l'*ekphrasis* : Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956], 960 p.

²⁶ Armand Strubel précise dans son introduction au *Roman de la Rose* qu'Amour est un « dieu venu de l'épithalame antique, à qui l'on réinvente une mythologie ». (Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 12.) En raison de ses flèches d'amour il relève en effet de Cupidon ou, de manière plus lointaine, d'Éros.

²⁷ « Les enlumineurs gothiques se tournèrent vers la recherche du naturalisme et de la perspective; l'illustration du texte, groupée en tête de l'ouvrage ou sur des pleines pages, reprend alors toute son importance. [...] La prépondérance parisienne s'affirme au XIV^e siècle avec Jean Pucelle et ses collaborateurs : à la finesse du dessin, au modelé sensible, surtout dans les grisailles, ils allèrent les premiers essais de perspective à l'italienne. [...] Le mécénat de Charles V et de ses frères attira à Paris les peintres les plus réputés ; de ce rassemblement est sorti le style gothique international. » Voir à ce sujet l'article entier : Danielle Gaborit-Chopin et Éric Palazzo, « Enluminure », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, <http://www.universalis.fr/>, 19 p.

²⁸ Évidemment, aucun outil avant le cinéma n'aurait permis de représenter l'*ekphrasis* de manière réaliste, mais la description invitait tout de même à une autre forme de représentation iconographique et, avec l'augmentation de la précision des miniatures, les enlumineurs auraient pu choisir de représenter une partie de la flore et de la faune présentées par le narrateur.

²⁹ Voir Armand Strubel, Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 49-71. Voir également MS Douce 195, folios 1v à 4r et Rosenwald 396, folios A3r à A5r.

³⁰ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 84. Traduction : « Mais un vilain, que la honte soit sur lui! Près de là était caché; il s'appelait Danger, et c'est lui qui avait enfermé et gardait tous les rosiers. Le traître se trouvait en un lieu retiré, couvert d'herbes et feuilles, pour guetter et surprendre ceux qu'il verrait mettre la main aux rosiers. »

³¹ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 118. Traduction : « Le dieu d'amour qui, l'arc tendu, s'était appliqué constamment à me poursuivre et à m'épier, était alors appuyé contre un figuier. »

³² Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 118. Traduction : « Il banda jusqu'à l'oreille l'arc qui était d'une force prodigieuse et tira sur moi de telle façon qu'à travers l'œil il m'a planté la flèche toute raide dans le cœur. »

³³ Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 118. Traduction : « Quand j'eus été atteint de la sorte, je suis tombé par terre à la renverse : le cœur me manque, le cœur défaille et je reste longtemps sur place, évanoui. »

³⁴ Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition et traduction d'Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p. 1116-1119. Traduction : « Par le petit sentier que j'ai mentionné, qui était si étroit et si resserré et par lequel j'Avais cherché le passage, je finis par briser la palissade avec le bourdon; je me suis introduit dans la meurtrière, mais je n'y entrai pas à moitié. Cela m'ennuyait de ne pas y entrer plus profond, mais impossible d'aller plus loin. Pourtant, pour rien au monde je n'aurais abandonné l'idée d'y faire passer la totalité du bourdon. Je suis arrivé à le faire passer sans tarder, mais la besace est demeurée devant la meurtrière avec les petits marteaux restés dehors et pendillants. J'en éprouvai de grandes difficultés, tant je trouvais le passage étroit, car il n'y avait pas de moyen par lequel j'aurais pu le franchir en étant au large. Et si je connais bien la nature du passage, personne n'y avait encore passé, car j'étais le tout premier à le faire, et l'endroit n'était pas encore coutumier de recevoir des péages. »

³⁵ « Le double sens allégorique suppose une cohérence à deux niveaux, et offre en contrepartie les avantages de l'expression indirecte (duplicité, feinte et ironie), que les auteurs utilisent de plus en plus vers la fin du XIII^e siècle. » Voir Armand Strubel, « Introduction », dans *Le Roman de la Rose*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, p.26.

³⁶ Danse ancienne accompagnée de chants où les participants tournent en cercle en se tenant par le doigt ou la main.

³⁷ Voir à ce sujet les folios du MS Douce 195: 5r (Oiseuse ouvre la porte à l'Amant), 15v (Amour et l'Amant s'enlacent), 20v (Bel Accueil parle à l'Amant), 23v (Ami conseille l'Amant), 24r (Franchise et Pitié plaide la cause de l'Amant à Danger), 23v (Franchise parle à Bel Accueil) et 25r (Vénus intervient au près de Bel Accueil).

³⁸ Exception faite des folios : 12r (Narcisse se noie), 21v (Danger chasse l'Amant) et 26r (Malebouche répand des rumeurs à propos de Bel Accueil).

³⁹ Rosenwald 396 folio B8r.

⁴⁰ Rosenwald 396 folio D2v.

⁴¹ 1485 : édition de Jean Syber.

⁴² Entre autres 1486 : édition de Pierre Levet. Voir tel que suggéré sur le *site la Bibliothèque du Roman de la Rose*, l'article de F.W. Bourdillon : *The early editions of the Roman de la Rose (Illustrated monographs issued by the Bibliographical Society n° XIV)* Londres, 1906, p. 175 et suivantes.

⁴³ Il y a en tout 92 gravures dans ce manuscrit mais sept d'entre elles sont répétées et il n'existe que 85 plaques dans le jeu de gravure. Voir dans la partie de Guillaume de Lorris les folios B3r et B5v ainsi que C8v et D3v.

⁴⁵ « Énonciation typographique, jeu sur la contrainte éditoriale, imaginaire du support, tels pourraient être les trois champs d'investigation de cette poétique du support qui s'appuiera évidemment sur la solide historiographie du champ éditorial mise en place par les historiens. » (Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009-1, p. 113.)

⁴⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, Collection « Poétique », p. 21-40.

Bibliographie

Sources

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2004, 1150 p.

Manuscrit Douce 195, Bodleian Library, Oxford, XV^e siècle, f. 156, 125 ill.

Incunable Rosenwald 396, Library of Congress, Washington DC, XV^e siècle, f. 150, 92 ill.

Stephen G. Nichols et G. Sayeed Choudhury (dir.), *La bibliothèque numérique du Roman de la Rose*, <http://romandelarose.org/>, site en ligne depuis 2007.

Ouvrages et articles

F.W. Bourdillon, *The Early Editions of the Roman de la Rose (Illustrated monographs issued by the Bibliographical Society n° XIV)* Londres, 1906, p. 175 et suivantes.

Herman Braet, « L'illustration de l'illustration. L'exemple de l'image dans *Le Roman de la Rose* », dans « *Ensi firent li ancessor* », *Mélange de philologie romane offerts à M.-R. Jung*, Alessandria, éd. L. Rossi, 1996, p.491-504.

Marie-Elizabeth Bruel, *L'illustration du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris dans les manuscrits des bibliothèques parisiennes, étude du rapport du texte et de l'image*, thèse, Paris, Université de Paris IV, 1995.

Keith Busby, *Codex and context: reading old French verse narrative in manuscript*, Amsterdam, New York/Rodopi, 2002, 941 p.

Robert G Calkins, *Illuminated books of Middle Ages*, Ithaca, New York/London, 1983.

Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956], 960 p.

J. V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Danielle Gaborit-Chopin et Éric Palazzo, « Enluminure », dans *Encyclopaedia Universalis*. <http://www.universalis.fr/> (12 mai 2011).

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, 573 p.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, collection « Poétique », 389 p.

Sylvia Huot, « The Scribe as editor: Rubrication as critical apparatus in two manuscripts of the Roman de la rose », in *L'esprit créateur*, vol. 27, printemps 1987, p. 67-78.

Elsbeth Kennedy, « The Scribe as editor », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean Charles Payen et Claude Régnier, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, t. I, p. 523-531.

Yvan G Lepage, « *Le Roman de la Rose* et la tradition romanesque au Moyen Âge », *Études littéraires*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 91-106.

Henri-Jean Martin et Lucien Febvre, « La question préalable : l'apparition du papier en Europe », dans *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humainé », 1999, 538 p.

Henry-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *L'histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983, v. I, 629 p.

Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal; la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Éditions Slaktine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1989, 336 p.

« Roman de la Rose », dans Isabelle Jeuge-Maynard (dir.), *l'Encyclopédie Larousse en ligne*, www.larousse.fr (9 décembre 2011).