



Une « réplique exacte » ?

Les reprises infidèles dans le cycle iconographique « américain » de Guillaume de Machaut (New York, Pierpont Morgan Library, M 396)

- Julia Drobinsky

Les manuscrits de Guillaume de Machaut marquent un tournant dans l'histoire du livre d'auteur. Bien qu'aucun autographe n'ait été conservé, Machaut est en effet le premier écrivain du Moyen Âge à s'être impliqué personnellement dans la production matérielle des *codices* réunissant ses œuvres complètes. Veillant tout particulièrement à la qualité de la copie du texte et de la notation musicale, il a aussi cherché à organiser ses écrits selon un ordre logique, regroupant en collections formellement homogènes les centaines de poèmes lyriques qu'il a composés et mis en musique. Quant à la douzaine de ses dits narratifs, leur mise en ordre obéit à diverses combinatoires qui mobilisent aussi bien des logiques numériques (la longueur des œuvres), que chronologiques et thématiques. Du soin qu'il a accordé à la mise en livre de ses œuvres atteste la célèbre inscription « Vesci l'ordenance que G. de Machau wet qu'il ait en son livre », placée en tête de la table des matières du manuscrit français 1584 de la Bibliothèque nationale de France¹.

¹ Les principales études consacrées au rôle exercé par Machaut dans la production des recueils de ses œuvres sont celles de S. J. Williams, « *An Author's Role in Fourteenth Century Book Production : Guillaume de Machaut's "Livre ou je met toutes mes choses"* », *Romania*, n° 90, 1969, pp.433-454 ; Fr. Avril, « Les

La production de Guillaume de Machaut nous est parvenue grâce à une cinquantaine de manuscrits dont la réalisation s'échelonne entre le milieu du XIV^e siècle et la fin du XV^e siècle, auxquels il faut sans doute ajouter une quinzaine de manuscrits disparus, mais recensés dans les inventaires des bibliothèques². L'importance du corpus manuscrit témoigne de la faveur dont le poète a bénéficié bien au-delà de sa disparition, en 1377. Quatorze des manuscrits subsistants sont dotés d'images, parmi lesquels onze sont décorés d'un programme iconographique ambitieux qui compte entre dix et cent cinquante-quatre miniatures³. Dans ce vaste corpus, certaines images présentent des ressemblances frappantes, qui ouvrent le champ à de nombreuses interrogations touchant aux modalités de répétition⁴. Ces répétitions, lorsqu'elles sont observées non pas entre images isolées, indépendantes les unes des autres, mais à l'intérieur de séquences iconographiques entières, peuvent être envisagées selon deux angles d'analyse.

Le premier, de type syntagmatique, vise à comprendre le fonctionnement interne de l'image sérielle au sein de chaque manuscrit pris comme unité autonome. Les œuvres de Machaut les plus illustrées étant essentiellement narratives, on peut appréhender chaque série comme un récit visuel, qui offre un équivalent figuré plus ou moins fidèle du référent textuel. Or le principal facteur de lisibilité des séquences repose sur le principe de répétition-variation, si bien que la récurrence d'unités de

manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut. Essai de chronologie », dans *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 117-133, part. pp. 131-132 ; K. Brownlee, *Poetic Identity in Guillaume de Machaut*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984, pp. 15-16 ; J. Cerquiglini, « *Un engin si soutil* », *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, pp. 15-21 ; S. Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in the Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987, pp. 246-248 et pp. 272-275 ; L. Earp, « *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works* », dans *Journal of the American Musicological Society*, n° 42, 1989, pp. 461-503.

² L. Earp dresse l'inventaire des manuscrits, conservés et disparus, comportant des œuvres de Machaut (dans *Guillaume de Machaut : A Guide to Research*, New York & London, Garland, 1995, pp. 77-128).

³ Il s'agit des manuscrits Paris, BnF, français 1584 (A), 1586 (C), 1587 (D), 9221 (E) et 22545-22546 (F-G) ; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5203 (J) ; Berne, Bürgerbibliothek, ms. 218 (K) ; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 78 C2 (Bk) ; Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, Ferrell ms. 1 (ex ms. Vogüé) ; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 396 (Pm). Les trois manuscrits restants, Paris, BnF, français 2166 (P), Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 897 (Ar) ; Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, ms. 1594 (Pe), ne comportent qu'une seule miniature chacun.

⁴ Nous avons déjà présenté une synthèse des phénomènes de réutilisation d'images au sein des manuscrits de Machaut dans notre article « Recyclage et création dans l'iconographie de Guillaume de Machaut (XIV^e-XV^e siècles) », dans *Manuscripts in Transition. Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Bruxelles, Peeters, « Corpus of Illuminated Manuscripts », 2005, pp. 217-224, pp. 217-219 pour les liens entre A et Pm.

sens, comme par exemple l'apparence vestimentaire d'un personnage, permet de l'identifier dans la continuité des images, cependant que les éléments de décor assurent la reconnaissance de l'ancrage spatial.

Le second, de type paradigmatique, s'élargit à la comparaison des manuscrits apparentés pour mettre en lumière les relations inter-iconographiques qu'ils tissent entre eux. Les onze manuscrits enluminés de Machaut présentent une homogénéité remarquable, dans la mesure où en dépit de l'extension variable des cycles, un noyau de sujets communs, placés généralement aux mêmes points dans le texte, témoigne de l'existence d'une micro-tradition machaldienne. Au sein de cette famille, se dessine une parenté plus étroite encore entre des manuscrits que lient des relations de modèle à copie⁵. C'est le cas de la paire formée par A (Paris, BnF, français 1584) et Pm (New York, Pierpont Morgan Library, M 396), seul manuscrit conservé en Amérique du Nord, d'où le surnom non officiel de manuscrit « américain » que nous avons pris la liberté d'employer.

Peu étudié des spécialistes, le manuscrit Pm reste encore méconnu à bien des égards⁶. Nos connaissances sont bien minces quant à ses origines, sa datation, son commanditaire. Les variantes graphiques de certains mots laissent supposer une origine bourguignonne⁷ ; la présence, dans le même manuscrit, d'une version de la *Belle Dame Sans Merci* d'Alain Chartier, composée en 1424, fournit un *terminus post quem* de sa copie⁸. En revanche, aucun indice ne subsiste qui permettrait d'identifier le commanditaire de l'ouvrage, et parmi ses possesseurs ultérieurs ne surnagent que deux noms, celui d'un Garson de Boival localisé en Artois au XVIIe siècle et celui

⁵ Nous avons tenté de débrouiller l'écheveau complexe des relations entre les manuscrits Vg, A et F-G dans notre article « Procédures de remaniement dans un programme iconographique posthume des œuvres de Guillaume de Machaut (Paris, BnF, Fr. 22545-22546) », *Pecia, Du scriptorium à l'atelier. Copistes et artisans dans la conception du livre manuscrit au Moyen Âge*, n°13, 2010, Turnhout, Brepols, pp. 405-437.

⁶ La seule étude qui excède le cadre d'une simple notice est l'enquête menée sur les lettres du *Voir Dit* par A. Sultan, « Les silences du *Voir Dit* dans le ms Pm, ou le mystère dans les lettres », dans S. Lefèvre (dir.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, *Medievalia*, n° 62, 2008, pp. 37-75.

⁷ Le dossier de la Pierpont Morgan Library, établi par Meta P. Harrsen en avril 1940 et téléchargeable sur le site <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0396.htm>, pp. 1 et 3, localise la copie et la décoration du manuscrit dans l'est de la France, en Bourgogne.

⁸ Dossier de la Pierpont Morgan Library, p. 3. Cette datation est corroborée par le style des miniatures d'après l'expertise de Fr. Avril, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut. Essai de chronologie », art. cit., p. 130.

du célèbre collectionneur américain John Pierpont Morgan, qui l'a acquis en 1910⁹. Une autre source de questionnement tient à son état mutilé : à une époque indéterminée, un propriétaire inconnu a amputé le manuscrit d'une vingtaine de feuillets.

Manuscrit posthume et dernier manuscrit enluminé de Machaut, Pm a été copié d'après le manuscrit A, d'une cinquantaine d'années son aîné¹⁰. Etablissant dans un article pionnier la filiation des manuscrits A et Pm, François Avril a qualifié ce dernier de « réplique exacte »¹¹, prenant pour preuve la reprise des mêmes points d'insertion des miniatures dans le texte, des mêmes sujets iconographiques, des mêmes techniques picturales. Il n'est pas question ici de remettre en cause la thèse de l'éminent spécialiste, dont nous reprenons les principaux arguments. Elle nous semble cependant mériter d'être réexaminée, et parfois nuancée, à la lumière d'investigations plus poussées. En associant plusieurs champs d'exploration du codex – codicologique, stylistique et iconographique –, nous nous proposons de dégager les modalités de dépendance ou d'émancipation qu'entretient avec sa source la nouvelle édition. Il s'agira de montrer que le manuscrit Pm est le lieu d'une tension entre imitation, modernisation et incompréhension du modèle.

Imitation : éléments de reprise

En dépit des mutilations infligées à Pm, il est possible de reconstituer l'état originel du volume en tenant compte d'un faisceau de critères codicologiques¹². Le décompte du nombre de lignes de texte par folio¹³, celui du nombre de lignes

⁹ Dossier de la Pierpont Morgan Library, p. 7. Pour un bilan des informations relatives au manuscrit Pm, voir la notice de L. Earp, *Guillaume de Machaut, A Guido to Research, Op. cit.*, p. 101.

¹⁰ Nous préparons une étude consacrée à ce manuscrit, à paraître aux éditions Brépols dans la collection du RILMA dirigée par Ch. Heck.

¹¹ Fr. Avril, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut. Essai de chronologie », art. cit., pp. 129-130 consacrées au manuscrit Pm.

¹² Notre travail de reconstitution a été grandement facilité d'une part grâce aux schémas de collation du manuscrit établis par William Voockle en octobre 1997 et ajoutés au dossier de la Pierpont Morgan Library, qui indiquent les emplacements des lacunes, d'autre part grâce aux annotations marginales dues à la main de Meta P. Harrsen, conservatrice de la bibliothèque dans les années 1940, qui signalent les passages manquants et renvoient aux pages des éditions du texte disponibles à l'époque. A partir de là, nos propres décomptes basés sur les feuillets conservés nous ont permis d'estimer le nombre de feuillets disparus.

¹³ Chaque folio recto-verso compte quatre colonnes de texte de quarante-trois lignes chacune, soit un total de cent-soixante-douze lignes par feuillet.

correspondant à la hauteur des images¹⁴, celui du nombre de vers manquants établi d'après le texte subsistant et les éditions existantes¹⁵, nous ont permis de conclure que les lacunes repérables dans la section de Machaut s'élèvent à dix-neuf feuillets, pour un total de trente-six miniatures disparues¹⁶. S'il est illusoire de percer à jour la logique qui sous-tend cet escamotage¹⁷, la reconstitution de l'état primitif de Pm¹⁸ conforte l'hypothèse de copie émise par Fr. Avril : il y a bien concordance entre le nombre des images de Pm et celui de son prédécesseur, le manuscrit A¹⁹.

La méthode inductive apporte un préalable nécessaire, mais c'est évidemment la comparaison des miniatures conservées qui constitue le plus sûr moyen de vérifier la parenté entre les deux manuscrits. L'imitation s'étend en effet aux aspects aussi bien iconographiques que compositionnels. L'artiste²⁰ du manuscrit Pm respecte les points d'insertion des miniatures dans le texte, dans lesquelles apparaissent les mêmes sujets que dans A, mis en scène selon des compositions similaires. Cette proximité

¹⁴ La hauteur moyenne des miniatures conservées est de douze lignes.

¹⁵ *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoepffner, vol. 1 et 2, Paris, Firmin-Didot, « SATF », 1908 et 1911, vol. 3, Paris, Honoré Champion, « SATF », 1921, à compléter par K. Young, « The *Dit de la Harpe* of Guillaume de Machaut », dans H. M. Peyre, *Essays in Honor of Albert Feuillerat*, New Haven, Yale University Press, 1943, pp. 1-20 et Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir Dit*, éd. et traduction de P. Imbs, introduction de J. Cerquiglini, Paris, le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1999.

¹⁶ Voir en annexe le tableau récapitulatif des lacunes repérées dans le manuscrit Pm.

¹⁷ A défaut de dater les mutilations et d'en identifier le coupable, on peut désigner les victimes et esquisser une typologie des suppressions. L'œuvre la plus touchée est sans conteste le *Confort d'ami*, amputée de dix feuillets, et avec eux de vingt et une miniatures sur les vingt-six initialement présentes. A travers les divers textes mutilés (le *Confort d'ami*, le *Dit dou Lyon*, la *Fonteinne amoureuse*, le *Dit de la Harpe* et le *Voir Dit*), ce sont surtout des sujets d'inspiration biblique (cycles de Suzanne, de Daniel et de Manassé), mythologique (Pluton, Orphée, Vénus, Léandre, Polyphème), historique (César) et courtoise (la série des dames amoureuses du *Dit dou Lyon*) qui ont disparu. Se précise ainsi une tendance à supprimer les scènes les plus animées et les plus riches en pathos. Au vu de leur diversité, il faut cependant admettre que le geste d'escamotage a pu être suscité par des réactions contraires : volonté d'exclure, d'édulcorer, d'expurger, ou désir esthétique d'appropriation. Les images fortes peuvent aussi bien plaire que choquer.

¹⁸ Voir nos schémas de la collation originale de Pm dans notre thèse « *Peindre, pourtraire, écrire* ». *Le rapport entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut (XIV^e-XV^e siècles)*, thèse dirigée par J. Cerquiglini-Toulet et soutenue à l'Université de Paris IV, 2004, vol. 2, pp. 890-892.

¹⁹ En ajoutant le nombre de miniatures disparues à celui des miniatures restantes, on arrive à un total de cent cinquante images, total très proche de celui du manuscrit A, qui en compte cent cinquante-quatre. La différence est due à l'absence de quatre œuvres du manuscrit Pm (la *Prise d'Alexandre*, la *Louange*, les *Lais* et les *Motets*), toutes illustrées par une seule miniature dans A.

²⁰ Si l'auteur de la notice de la Pierpont Morgan Library distingue trois mains dans le ms. (p. 4), Fr. Avril (art. cit., p. 130 et note 40) n'en voit qu'une seule, qu'il rapproche du « Medalion Master » identifié par Millard Meiss dans *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Lindbourg and Their Contemporaries*, New York, Thames and Hudson, 1976, pp. 252-256 et p. 398. C'est aussi à un seul artiste que s'en tient D. Leo dans sa thèse consacrée aux manuscrits enluminés de Machaut, *Authorial Presence in the Illuminated Machaut Manuscripts*, thèse dirigée par J. J. Alexander et soutenue à New York University, Institute of Fine Arts, 2005, p. 283.

iconographique²¹ des deux manuscrits est particulièrement frappante dans la séquence liminaire du *Dit dou Lyon*²². Dans le texte, le narrateur-personnage traverse une rivière en barque pour accoster une île où il est accueilli par le lion éponyme, qui le conduit auprès de la dame des lieux²³. Dans les deux séries, l'action est décomposée selon les mêmes étapes successives : le héros rame, attache sa barque à un arbre, tombe nez à nez avec le lion, se laisse guider vers une fontaine puis jusqu'à un groupe de courtisans. La disposition des figures dans le cadre obéit aussi au même principe de latéralisation : le héros apparaît dans la gauche de l'image, tourné ou se dirigeant vers la droite. Cette orientation, qui mime le sens de lecture du regard, contribue à créer une illusion de mouvement. Les faibles écarts entre les deux séries résident dans l'identité vestimentaire prêtée au héros : revêtu de la longue robe cléricale dans le manuscrit A, il porte une ample houppelande dans Pm. Pour autant la forme constante donnée aux vêtements, à la barque ou à l'onde assure la continuité de l'action au sein de chaque cycle. Ainsi le principe de répétition-variation qui sous-tend chaque séquence, la rendant immédiatement compréhensible à chacun, est-il lui-même rédupliqué d'un manuscrit à l'autre.

Mise à jour stylistique

Quoique restant visuellement très proche du modèle, le manuscrit Pm n'en est pas une copie servile pour autant, car il s'en distingue par les partis pris esthétiques nouveaux qui ont guidé la main de l'artiste : sa technique favorise une plus grande diversité chromatique, son style se caractérise par des costumes modernisés et une meilleure restitution de l'espace.

²¹ La ressemblance dans le choix et le traitement des sujets soulève la question des modalités pratiques de la répétition. Le manuscrit Pm présente la particularité peu commune de conserver dans ses marges quelques-unes des instructions destinées au miniaturiste (aux f°84 v, 85 v, 109 v, 110 v, 111 v, 112 r, 113 v, 114 r). Quoique longues et détaillées, il est peu probable qu'elles aient été suffisantes pour permettre au manuscrit-réplique d'atteindre un degré de ressemblance aussi élevé avec le manuscrit-modèle. Du fait des écarts qu'on mesure entre les postilles déchiffrables et les réalisations effectives, le contact visuel avec les images de A semble inévitable. Il faut donc admettre le rôle complémentaire des sources écrites (les instructions) et picturales (les illustrations) dans la production du cycle iconographique de Pm.

²² Le *Dit dou Lyon* dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoepffner, vol. 2, Paris, Firmin-Didot, « SATF », 1911, v. 107-498.

²³ Cette séquence se trouve aux f°81v et 83v (A) et f°74r à 76v (Pm).

L'imagier rémois, en employant la technique dite du « pourtrait d'encre » ou grisaille, n'usait qu'avec parcimonie de rehauts de couleur ; réservant le rose aux carnations, le vert-bleu aux pièces d'eau, le rouge des rubriques aux flammes et l'or aux bijoux, il laissait à l'état monochrome les vêtements comme les constructions architecturales. L'artiste de Pm abandonne la grisaille au profit d'un dessin recouvert de couleurs aquarellées²⁴, composant ainsi une palette plus large. En plus des chairs, le rose couvre aussi maintes robes féminines et parures de lit, le vert, le bleu et le mauve teignent les vêtements ou les constructions, l'ocre distingue le pelage du lion. Les tons clairs et tendres dominent dans cette gamme colorée²⁵, où les notes rouges ou or se font rares. Beaucoup de ces dessins semblent en outre inachevés, car la reprise des contours à l'encre fait défaut ou n'est qu'amorcée.

C'est avec la modernisation des costumes et du traitement spatial que l'émancipation de l'illustrateur de Pm s'affirme avec le plus d'évidence. En effet, les types vestimentaires du manuscrit A, représentatifs de la mode du milieu du XIVe siècle, ont été remis au goût du XVe siècle. La silhouette masculine des années 1370, caractérisée par un pourpoint moulant qui s'arrête à mi-cuisse, rembourré au niveau du thorax et serré aux hanches par une ceinture, se voit entièrement remodelée. C'est l'ample houppelande longue du XVe siècle qui s'impose, conférant au corps masculin un volume sans précédent grâce à tout un jeu de plis en « tuyaux d'orgue »²⁶ et de manches en « sac de cornemuse »²⁷, que vient compléter un chaperon enturbanné autour de la tête. Le vêtement féminin connaît une évolution parallèle, passant des formes ajustées du XIVe siècle à des tournures plus massives, aux plis nombreux, aux cols et manches fourrés, aux coiffes surélevées telles ces structures de voiles empesés qui ornent la tête de la dame du *Dit dou Lyon*.

L'artiste de Pm s'est attaché en outre à mettre en pratique les recherches sur la perspective qui émergent en France à l'aube du XVe siècle. Dans le manuscrit A, les

²⁴ Meta P. Harrsen, auteur de la notice de la Pierpont Morgan Library, qualifie les illustrations de « *lightly washed drawings* » dans lesquels « *lavender and yellow-green are the predominant colors* », p. 4.

²⁵ C'est là le seul trait d'interprétation personnel que Fr. Avril, article cité, p. 130, concède à l'artiste de Pm.

²⁶ Nous reprenons l'expression employée par O. Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1997, pp. 44 et 116.

²⁷ Ph. Tortora et K. Eubank, *Survey of Historic Costume*, New York, Fairchild Publications, 1ère éd. 1989, 4e éd. 2005, p. 131, définissent ce genre de manches comme des « *"bagpipe" shapes (exceedingly popular after 1410), that widened from the shoulder to form a full, hanging pouch below a tight cuff* ».

personnages réunis à plusieurs s'alignent côté à côté en rang d'oignon, enchâssés parfois dans un cadre architectural au volume minimal, le tout sur le même plan. Dans le manuscrit Pm en revanche, un espace tridimensionnel commence à s'ébaucher : figures et décors apparaissent de manière décalée, donnant l'illusion d'une organisation spatiale sur plusieurs plans. Les solutions proposées y sont aussi économiques qu'efficaces, et il suffit parfois de réitérer les données du modèle pour créer un effet de profondeur concluant. La miniature initiale du *Dit du Vergier* dans le manuscrit A installe un jardin clos de deux murs, qui disparaissent dans les images suivantes. Son homologue de Pm renforce ces murs par deux autres. En délimitant le verger sur quatre côtés, les murs ajoutent un troisième plan à la construction de l'image. De plus, cette démarcation spatiale s'étend à tout le cycle du *Vergier*, faisant du lieu-titre un *hortus conclusus* au sens plein.

Au regard du modèle, l'imagier de Pm procède donc par surenchère et systématisation. Il arrive même que, tout en reprenant les données présentes et dans le texte et dans le modèle fourni par A, l'artiste de Pm rende compte non d'un passage restreint mais de la structure globale de l'œuvre entière, grâce à une conception originale de l'espace. Le meilleur exemple en est fourni par le *Jugement dou Roy de Behaingne*²⁸, qui comme d'autres dits de Machaut – le *Dit dou Vergier* et le *Dit dou Lyon* –, s'ouvre sur un exorde printanier : les motifs traditionnels de la *reverdie* (la douceur du « temps pascour », le renouveau floral et le chant des oiseaux) y déclenchent chez le narrateur le désir de sortir du château où il a passé la nuit pour mieux goûter aux charmes de la nature en éveil. Au terme d'une brève promenade, il se laisse « tout bellement cheoir » « en un destour Sus un ruissel, près d'une belle tour » (v. 33 et 28-29). La miniature qui orne le début du *Jugement* dans le manuscrit A combine les composantes définitoires de la *reverdie*, l'arbre et l'oiseau, avec les indications propres au cadre du *Jugement*, la tour et le ruisseau. L'image, statique, fermée sur elle-même et conçue sur le mode inclusif (c'est un espace clos d'un mur crénelé qui accueille le narrateur et les autres éléments), peut se lire comme un compendium de tous les motifs clés mis en place dans la situation initiale correspondante. Tout en reprenant la plupart de ces motifs, la miniature liminaire du

²⁸ *Le Jugement dou Roy de Behaingne*, dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. E. Hoepffner, vol. 1, Paris, Firmin-Didot, « SATF », 1908, v. 1-40.

Jugement dans le manuscrit Pm reflète une vision plus large de l'œuvre. L'espace est cette fois biparti : un château à quatre tours, placé dans l'angle supérieur gauche, jouxte un verger clos sur ses quatre côtés, occupant l'angle opposé. Au principe d'inclusion de l'image de A se substitue un principe de bipartition, plus conforme à l'organisation spatiale évoquée dans le texte, où il est bien question de ces deux espaces, proches mais distincts, que sont l'aire du château et l'enclos du verger. Le paysage n'est pour autant ni figé ni cloisonné, car les deux espaces communiquent par une rivière-chemin qui prend son départ à la porte du château et traverse de part en part le verger. Le parcours du chemin, l'entrecroisement que forme la rencontre de la ligne oblique du chemin avec les diagonales des deux murs, suggèrent visuellement l'idée d'une circulation. Ainsi, dans ce décor pourtant vide de présence humaine, les éléments de la reverdie sont réinterprétés dans une optique dynamique : l'oiseau est montré en plein vol dans un pan de ciel dégagé ; les obliques croisées annoncent une action imminente : la promenade du narrateur et les rencontres en milieu arboré qui constituent le premier maillon narratif. Mais par sa composition nouvelle, la miniature liminaire du *Jugement* excède la seule référence à la situation initiale. Dans ce dit qui relève du genre du débat²⁹ et qui repose sur l'échange dialogué, la trame purement narrative ne sert qu'à assurer la jonction entre les blocs discursifs. Or chacun de ces blocs prend place dans un cadre spatial défini : un espace extérieur d'abord, lieu de la rencontre entre deux promeneurs qui débouche sur le débat surpris par le narrateur caché ; un espace intérieur ensuite, celui d'une salle du château de Durbui, où le débat des promeneurs est exposé à une assemblée de personnages allégoriques, avant d'être tranché par le roi de Bohême, maître des lieux. Entre ces deux massifs discursifs, le fil narratif se réduit au récit d'un mouvement aller-retour : déplacement vers le jardin du narrateur solitaire ; parcours inverse du jardin vers le château, dans lequel le narrateur s'offre à guider les partenaires du débat. La bipartition spatiale de l'image traversée par ses lignes obliques apparaît donc à la fois comme l'illustration du premier volet narratif, mais aussi comme la synthèse visuelle de la construction du dit dans sa globalité, basée sur

²⁹ Pour la définition du genre des limites et intersections entre *dit*, *jugement* et *débat*, nous renvoyons à P.-Y. Badel, « Le Débat », dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, tome VIII/I, Heidelberg, Carl Winter, 1988, pp. 95-110, part. pp. 103-106.

L'opposition des lieux et le déplacement minimal sur un axe unique, dans un sens puis dans l'autre. La miniature offre un décor hautement signifiant qu'il ne reste plus qu'à peupler de personnages en action, ou en discours, à quoi s'emploient les trois autres illustrations du dit.

Mésintelligence du modèle

S'il arrive que les images du manuscrit tardif témoignent, par l'amélioration des données du modèle, d'une compréhension juste des implications sémantiques du texte, il est cependant plus fréquent d'y trouver les preuves d'une mésintelligence flagrante. Ces cas de contre-sens, qui touchent principalement à l'identité visuelle des figures, se concentrent parfois dans une image autonome, mais peuvent affecter aussi des séquences entières, dont elles brouillent alors, irrémédiablement, la lisibilité.

Parmi les erreurs d'interprétation qui mettent en cause des images autonomes, il en est une qui témoigne de la difficulté à traduire visuellement un objet composite, que Machaut a déjà conçu comme une prétendue *ekphrasis*. Il s'agit d'une figure allégorique dont la description est placée dans la bouche d'un ami de Machaut à la fin du *Livre du Voir Dit*³⁰. L'allégorie représente l'amour-amitié, porteur d'espoir et de consolation, dont les vertus s'opposent à l'amour-passion, inévitablement décevant. Attribuant aux « anciens » l'invention de cette allégorie qu'il appelle l'« ymage d'Amour », l'ami la présente comme un « jovencel » aux pieds nus, le front ceint d'une couronne de feuillages et vêtu d'une tunique verte fendue sur la poitrine, afin de mieux découvrir son cœur qu'il pointe lui-même du doigt. Trois inscriptions complètent l'ensemble : « par amisté et en yver et en esté » au niveau du front, « De prés et de loing » à hauteur de poitrine, « A mort et a vie » à ses pieds. Toutes les composantes de cette figure complexe, à la fois investie d'une forte charge iconique et travaillée par des signes textuels, concourent à signifier visuellement les valeurs incarnées par l'ami véritable : fidélité, franchise, secours et compréhension. Malgré les allégations de Machaut qui renvoie à de vagues modèles antiques, les sources en sont vraisemblablement à chercher dans une constellation médiévale, englobant des références tant textuelles que plastiques : les « figurae » purement

³⁰ Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*, éd. et traduction de P. Imbs, introduction de J. Cerquiglini, Paris, le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1999, v. 7232-7347.

mentales des mythographes et des prédicateurs, l'imagerie courtoise de l'offrande du cœur, mais aussi les images de dévotion du Christ exhibant sa plaie ou des saints désignant les stigmates laissés par le verbe divin³¹. Véritable synthèse de réminiscences livresques et d'influences picturales, cette description a été diversement interprétée par les illustrateurs du *Voir Dit*. Dans le manuscrit A, le peintre a pris en compte la quasi-totalité des éléments qui composent l'identité visuelle de l'allégorie, qu'une rubrique désigne comme « l'ymage de vraie amour » : s'y trouvent réunis la couronne de feuillage et les pieds nus, la tunique verte et les trois inscriptions, ici traduites en latin. Ses cheveux portés courts lui confèrent une identité indéniablement masculine. Seul écart : le geste du « jovencel » désigne un cœur... pudiquement voilé. Mais dans l'image correspondante de Pm, les contresens s'accumulent. Tout d'abord la figure change de sexe, prenant l'apparence d'une femme en longue robe décolletée et aux cheveux bouffants³². Qui plus est, le copiste a mal compris le geste crucial du modèle, qui désigne conjointement le cœur et l'inscription « longe et prope » : le doigt pointé lui a paru associé non à l'organe mais à la maxime. Ayant déplacé les phylactères de l'avant à l'arrière du corps, le geste de monstration a donc perdu tout sens à ses yeux, si bien qu'il a fait poser la main de la figure sur sa hanche. Le cœur ouvert, emblème de l'amitié véritable pour Machaut comme pour le miniaturiste du manuscrit A, s'est volatilisé de Pm par la faute d'un artiste ignorant du texte, qui reproduit sans le comprendre le modèle qu'il a sous les yeux.

Les malentendus se multiplient lorsqu'il s'agit de reproduire des séries entières dont le sens est déterminé par l'identité des figures. Des facteurs de brouillage se sont ainsi glissés dans la séquence de la *Fontaine Amoureuse*, inspirée du mythe ovidien de

³¹ Pour la démonstration complète des sources possibles de l'allégorie machaldienne de l'amitié, nous renvoyons à notre article « L'Amour dans l'arbre et l'Amour au cœur ouvert. Deux allégories sous influence visuelle dans les manuscrits de Guillaume de Machaut », dans Ch. Heck (dir.), *L'Allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 273-287, part. p. 282 pour sa représentation dans Pm. Malgré les nombreuses représentations de cette allégorie à la Renaissance, féminisées et accompagnées d'allusions récurrentes à des sources antiques, nous n'avons pas encore identifié ces dernières, à supposer qu'elles existent.

³² L'ambivalence du genre qui caractérise encore le mot « amour » en ancien français l'emporte sur la connaissance du texte.

Céyx et Alcyone³³. Dans les deux manuscrits, cette séquence qui compte à chaque fois six images³⁴ fonctionne comme une chaîne de relais énonciatifs : un locuteur A s'adresse à un destinataire B qui s'en va tenir un discours auprès d'un personnage C. Dans le manuscrit A, les miniatures représentent successivement Alcyone, inquiète du sort de son époux parti en mer, en prières devant la déesse Vénus ; puis Vénus donnant ses ordres à la messagère Iris qui plane au-dessus d'elle, avant de transmettre le message vénérien à Hypnos, le dieu du Sommeil. La composition de ces deux dernières scènes est très proche : Iris surplombe à chaque fois une figure alitée portant couronne, signe à la fois distinctif et polyvalent des rois et des dieux. Les deux images se démarquent cependant l'une de l'autre par des indices aussi minces qu'utiles : le cadre de la scène est un simple mur crénelé d'abord, une tour coincée entre deux versants montagneux ensuite ; l'identité des divinités est suggérée pour Vénus par des yeux ouverts et des cheveux ondoiyants ; pour Hypnos par des yeux fermés et des cheveux courts. La répétition d'une scène similaire, mais impliquant des personnages distincts qu'aucune gestuelle, aucun attribut ne singularise, risque de porter préjudice à la bonne compréhension de la chaîne. Un lecteur inattentif y verrait-il rien de plus qu'une recontextualisation de la scène dans un décor plus précis ? Il s'agit pourtant bien d'une étape nouvelle du récit. Cette erreur de lecture, l'illustrateur de Pm l'a commise. Loin d'accentuer les différences entre Vénus et Hypnos, il a au contraire fusionné les écarts, car c'est l'image d'une Vénus endormie qu'il a répétée, sans même se soucier d'implanter un décor. Ainsi le manque de signes discriminants forts dans le manuscrit source a-t-il conduit l'imitateur à produire un véritable doublet. On touche là aux dangers de la répétition-variation : lorsque la variation est minimale et le copiste distrait, les faux jumeaux deviennent vrais.

Au terme de la comparaison entre le programme iconographique du manuscrit Pm et celui du manuscrit A, son prédécesseur, une conclusion s'impose : si le premier n'est pas la « réplique exacte » d'un modèle préalable, il est le résultat d'un simple toilettage de surface. Stylistiquement attrayant pour un spectateur du XVe siècle, il

³³ Guillaume de Machaut, *La Fontaine amoureuse*, texte établi, traduit et présenté par J. Cerquiglini-Toulet, Paris, Stock, « Moyen Age », 1993, v. 539-698. Nous analysons le texte et l'iconographie de cette séquence dans « Eros, Hypnos et Thanatos, ou les stratégies de mise à distance de la mort dans la *Fontaine Amoureuse* de Guillaume de Machaut », dans E. Doudet (dir.), *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 71-83.

³⁴ La séquence se déroule aux f° 157v-158v dans A et aux f° 104-105v dans Pm.

n'atteint qu'à titre exceptionnel une meilleure adéquation à son référent textuel. Au contraire, la reprise machinale de situations mal comprises entraîne une évidente déperdition de sens. A trop répéter sans saisir les nuances, l'*ymagier* fait proliférer le même, ouvrant paradoxalement le champ à l'altérité comme à l'altération. L'image répétée devient étrangère au texte.

Lacunes du manuscrit Pm (New York, Pierpont Morgan Library, M 396)

œuvre	vers manquants	cahiers manquants	feuillet manquants	miniatures disparues (estimation)	sujet des images correspondantes dans le ms. A
<i>Dit dou Lyon</i>	v. 1608-1720	cahier 10	un feuillet entre les f° 83-84	5 miniatures (19 à 23)	différentes catégories d'amantes
<i>Confort d'ami</i>	v. 1-717	cahier 10 bis	cinq feuillets entre les f° 86-87	13 miniatures (1 à 13)	le roi de Navarre en prison ; cycle de Suzanne ; les trois Juifs dans la fournaise
	v. 1048-1176	cahier 10 bis	un feuillet entre les f° 88-89	4 miniatures (15 à 18)	Daniel dans la fosse aux lions.
	v. 1329-1490	cahier 11	un feuillet entre les f° 89-90	1 miniature (21 ^e)	Manassé en prison
	v. 2517-2652	cahier 11	un feuillet entre les f° 95-96	3 miniatures (23-25)	Pluton, Orphée
	v. 3159-3510	cahier 12	bifeuillet central entre les f° 98-99	0	-
<i>Fonteinne amoureuse</i>	v. 178-308	cahier 13	un feuillet entre les f° 102-103	1 miniature (3 ^e)	Guillaume écrivant
	v. 1828-1987	cahier 14	un feuillet entre les f° 112-113	1 miniature (20 ^e)	vengeance de Virgile
	v. 2789-2848	cahier 15	un feuillet entre les f° 117-118	1 miniature (26 ^e)	embarquement du prince
v. 1-56	2 miniatures (1-2)			David harpant ; Orphée aux Enfers.	
<i>Voir Dit</i>	v. 3850-4009	cahier 19	un feuillet entre les f° 148-149	1 miniature (12 ^e)	nuée de Vénus
	v. 4449-4608	cahier 19	un feuillet entre les f° 151-152	1 miniature (13 ^e)	rencontre avec Espérance
	v. 6050-6204	cahier 21	un feuillet entre les f° 162-163	1 miniature (19 ^e)	mort de César
	Lettre XXXVIb-v. 6397	cahier 21	un feuillet entre les f° 163-164	1 miniature (20 ^e)	Polyphème
	v. 6634-6793	cahier 21	un feuillet entre les f° 165-166	1 miniature (21 ^e)	mort de Léandre
total			19 feuillets	36 miniatures/150	