



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE 124**

**Laboratoire de recherche : Centre André Chastel, UMR 8150**

THÈSE

pour obtenir le grade de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue par :

**Carmen DECU TEODORESCU**

le 21 novembre 2015

*Le Roman de la Rose* et les arts figurés autour de 1500  
**Lieux communs de la réception et de l'interprétation**

**Sous la direction de :**

M. Philippe Lorentz – Professeur, Université Paris-Sorbonne

**Membres du jury**

Mme Dagmar Eichberger – Professeure, Université de Heidelberg

M. Frédéric Elsig – Professeur, Université de Genève (Rapporteur)

M. Guy-Michel Leproux – Professeur, École pratique des Hautes Études (Rapporteur)

M. Philippe Lorentz – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Le *Roman de la Rose* est le produit du travail de deux auteurs : commencé vers 1230 par Guillaume de Lorris, il est achevé environ quarante ans plus tard par Jean de Meung. Ses deux parties présentent des caractères bien distincts. Dans les 4000 vers qui lui sont attribués, Guillaume de Lorris pose le cadre fictif d'un songe allégorique qui se déroule dans un *locus amoenus* – stéréotype narratif habituel de la littérature médiévale – peuplé de personnifications qui interagissent avec le narrateur pour l'aider ou l'empêcher de cueillir la rose dont il était tombé amoureux. Sous la plume de Jean de Meung, la deuxième partie du *Roman de la Rose* – beaucoup plus substantielle car composée de quelques 18000 vers – se ressent d'une discordance manifeste avec la conception idéalisée de l'amour développée dans la première partie. Non seulement la vision de Jean de Meung est cynique et pragmatique, mais il conclut de surcroît le récit avec une description grivoise de la cueillette de la rose, c'est-à-dire de la manière dont un jeune homme novice doit se prendre pour réussir la défloration d'une jeune femme.

Le *Roman de la Rose* s'est métamorphosé en une telle évidence qu'il ne se passe pas un seul événement scientifique sans que l'on y songe ou sans avoir à prononcer au moins une fois le titre du chef-d'œuvre de Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Il est mêlé de si près à la culture médiévale, il travaille à ce point nos argumentaires, notre langage et notre vision du Moyen Âge, qu'on le retrouve dans d'innombrables formules convenues. A la fois lieu commun du raisonnement et cliché discursif – selon la distinction opérée par Remy de Gourmont pour qui le lieu commun renvoie à la banalité de l'Idée, tandis que le cliché représente la matérialité même de la phrase – l'antienne de l'influence du *Roman de la Rose* sur les arts figurés au Moyen Âge est ainsi devenue l'une des nombreuses redondances argumentatives sustentant jusqu'à lassitude la rhétorique en histoire de l'art. Régulièrement, mais malheureusement avec des carences évidentes en matière d'interrogation critique, le poème est utilisé en guise d'argument décisif, toujours sous la main, dans diverses plaidoiries susceptibles de rafraîchir la lecture iconographique de sujets rebattus. L'autorité historique, littéraire et, surtout, historiographique de l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung exempte même, dans certains cas, de justifier plus en avant les fondements de nombreuses mises

en relation iconographique qui ont fini par tisser autour du *Roman de la Rose* et des productions figurées un réseau factice. Ces lectures iconographiques portées sur des supports aussi variés que la gravure, l'ivoire, la peinture ou la tapisserie font appel à une série de lieux communs interprétatifs (siège du château ; *locus amoenus* ; amour courtois), dont la principale conséquence a été d'engendrer une fracture entre perception et réalité iconographique.

Partie de ce bilan inflationniste relatif à la fortune supposée du *Roman de la Rose* dans les arts et du désir de vérifier le bien-fondé d'une hypothèse iconographique reliant le *Roman de la Rose* à la tenture de la *Dame à la Licorne*, cette enquête a essayé de mettre en exergue le danger de l'utilisation de lieux communs interprétatifs en histoire de l'art, et plus particulièrement de ceux faisant un usage inconsidéré du texte de Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Étudier le *Roman de la Rose* par le prisme de la critique des stéréotypes permet non seulement d'accéder à la trame de la pensée commune en histoire de l'art, mais aussi de mieux comprendre les processus qui motivent la formulation de clichés interprétatifs stériles. En reconstituant pas à pas les mécanismes qui produisent des dysfonctionnements liés au *Roman de la Rose*, notre thèse souligne à plusieurs reprises les insuffisances méthodologiques de tout système illusionniste d'appréciation, concocté à partir d'éléments absents ou incomplets.

Pour essayer de résoudre les questions posées, la thèse a été régie par un postulat de ressemblance, qu'imposait le recoupement de deux constats. D'une part, la grande popularité du *Roman de la Rose* tout au long du Moyen Âge se traduit par un volume considérable de manuscrits conservés. D'autre part, la porosité entre les différentes techniques artistiques à la fin de l'époque médiévale se caractérise par la conservation entre les différents supports de traditions iconographiques déjà établies. Il paraît par conséquent vraisemblable que la signalisation picturale du discours de la *Rose* dans d'autres techniques se fasse plutôt dans la similitude avec les manuscrits que dans la dissemblance. Jusqu'à la publication des éditions gravées, le premier contact avec le *Roman de la Rose* se faisait par l'intermédiaire d'un manuscrit qui avait des fortes chances d'être enluminé. On est alors en droit de formuler l'hypothèse d'une

interdépendance entre le séquentiel enluminé du *Roman de la Rose* et la manifestation du poème sur d'autres supports figurés. La méthode revient par conséquent aux fondamentaux de l'analyse iconographique. Essentiellement comparative, elle se fonde aussi bien sur des critères iconographiques bien délimités que sur une lecture objective des œuvres.

## Première partie

### *Lire et voir le Roman de la Rose entre le Moyen Âge et la Renaissance : lieux communs de la réception.*

Afin de légitimer cette méthode, il a fallu dans un premier temps se concentrer sur le programme iconographique. Pour tester la force probatoire de ce dernier en tant qu'outil comparatif, il nous a paru nécessaire de nous convaincre de sa fiabilité. Un séquentiel iconographique mobile, instable, élastique, qui métamorphose constamment ses composantes, sert médiocrement à une méthode comparative. La première partie interroge ainsi sa capacité à se réinventer, les éventuelles mutations qui s'opèrent et l'existence d'un ordonnancement classique dans le choix des enluminures, c'est-à-dire sa stabilité. Il en ressort que le programme enluminé du *Roman de la Rose* présente des particularités iconographiques assez bien enracinées pour qu'il soit envisageable de lui poser un diagnostic de stabilité et de l'utiliser comme outil comparatif. Le programme iconographique fait un incessant retour aux mêmes compositions figurées comme autant de constantes iconographiques. Ces dernières semblent si solidement implantées dans la mémoire des artistes qu'il est permis de les considérer comme les lieux communs de sa réception visuelle. Par conséquent, toute analyse interprétative portée sur un autre support figuratif se doit de rechercher systématiquement ses comparaisons du côté de l'iconographie des manuscrits. Si cela n'empêche pas la formulation d'hypothèses intéressantes à discuter, il paraît néanmoins hasardeux de véhiculer des interprétations qui supposent que ce que plusieurs générations d'enlumineurs n'ont pas su exploiter en subtilités iconographiques, d'autres artistes l'ont fait, comme des liciers, ivoiriers ou peintres, le plus souvent désarmés linguistiquement devant le texte.

## Deuxième partie

### *Le Roman de la Rose et la tapisserie médiévale : lieux commun de l'interprétation*

La fracture entre perception et réalité relative à la présence du *Roman de la Rose* dans les arts nous a obligé à évacuer l'intégralité du corpus initialement constitué pour mener à bien cette étude (ivoires, gravures, peintures, etc.). L'enquête a dû s'articuler uniquement dans le cadre restreint de la tapisserie en raison de son apparente pertinence pour la problématique : des mentions de tapisseries du *Roman de la Rose* existent dans les sources et un certain nombre d'exemplaires conservés ont été rapprochés du poème, dont la tenture de la *Dame à la Licorne*. La deuxième partie est ainsi consacrée à la vérification, sous l'angle critique, de la présence du *Roman de la Rose* en tapisserie, à partir des mentions documentaires et du corpus conservé. Cependant, le cas des tapisseries est très significatif de la difficulté à reconstituer un corpus figuratif nourri de références textuelles et iconographiques explicitement inspirées du *Roman de la Rose*. Au vu des exemples mentionnés ou conservés, l'influence du poème dans les arts textiles ne se révèle ni aussi large, ni aussi directe, ni aussi déterminante qu'on a pu le croire et, surtout, elle ne se révèle pas de la manière que l'on pouvait attendre. La question du *Roman de la Rose* en tapisserie a permis de réfléchir, sans forcément clore définitivement le débat, aux problématiques soulevées par le caractère déficitaire de la documentation médiévale, un état de fait qui justifie trop fréquemment l'intrusion de l'imagination dans l'évaluation de données archivistiques et qui se nourrit de discours parfois parsemés d'affirmations arbitraires. En ce qui concerne les tapisseries conservées, au terme de nos analyses les principaux exemples de tapisseries dites du *Roman de la Rose* se sont avérés être des productions tissées à partir d'autres sources littéraires, à l'exception d'un seul spécimen. La présence du *Roman de la Rose* dans le champ de l'investigation iconographique paraît par conséquent avoir été surdimensionnée notamment par comparaison avec la fortune d'autres sujets littéraires. La carence des sources a eu néanmoins un impact très positif. Elle obligeait à dépasser les poncifs de pensée et à chercher des réponses non régies par leur autorité. De la sorte, la tapisserie a eu tout à gagner d'une révision des lieux communs de la réception du

*Roman de la Rose* : lorsqu'on cesse de se focaliser sur l'idée de la prééminence du *Roman de la Rose* dans les arts figurés, il est possible d'entrevoir la probabilité d'autres sources littéraires, inédites, pour la tapisserie médiévale.

### Troisième partie

#### *Du lieu commun de l'interprétation à l'interprétation du lieu commun : la tenture de la Dame à la Licorne*

La même prise de distance avec les sources supposées nourrir l'iconographie de la tenture de *Dame à la Licorne* a fait soudainement apparaître la nudité conceptuelle de celle-ci, tout en permettant de proposer de nouvelles orientations à son analyse iconographique. En effet, l'iconographie de la *Dame à la Licorne* ne parle à nos yeux que dans la mesure où toute une tradition historiographique nous a enseigné de la voir, à sa manière, intellectuellement raffinée, cherchant le complexe sous le simple, la métaphore sous l'évidence. La principale conséquence de ce curieux phénomène d'autosuggestion a été d'empêcher notre esprit de repositionner correctement - et objectivement - la tenture dans l'environnement concret de sa réalisation. Car à regarder de plus près, l'imagerie de la *Dame à la Licorne* impose des restrictions à ses interprètes qui sont en premier lieu celles des réalités matérielles de sa création, du contexte de production et des formes et modalités de citations qu'elle opère. Si tout au long de la thèse les efforts se sont dirigés vers la compréhension des modes opératoires des lieux communs de l'interprétation par le biais du *Roman de la Rose*, le cas de la *Dame à la Licorne* illustre une sorte de processus à rebours. Cette fois-ci, c'était la force du lieu commun iconographique - représenté par l'imagerie des six pièces composant la tenture - qu'il convenait d'analyser, c'est-à-dire le pouvoir étonnant que ces images banales, sorties du contexte historique de leur réception, ont eu d'activer *a posteriori* l'imagination des observateurs et de déclencher des processus d'interprétations différentes, dont celle du *Roman de la Rose*, en activant des surplus de sens probablement jamais imaginés par les artisans liciers en charge des combinaisons ayant abouti à l'esthétique des tapisseries *mille-fleurs* en général et de la *Dame à la Licorne* en particulier.

La thèse s'articule autour de quatre volumes. Le premier volume comprend le corps du texte. Le deuxième volume présente la bibliographie, une liste des noms de convention des manuscrits du *Roman de la Rose* utilisés dans la thèse, l'index des œuvres littéraires et scientifiques citées, l'index des œuvres plastiques citées et la liste des illustrations. Le troisième volume réunit l'appareil iconographique nécessaire à l'argumentation. Le quatrième volume se présente sous la forme d'un répertoire iconographique sélectif du *Roman de la Rose*.