

LE STYLE ROMAN

DANS QUELQUES PIECES MEDIEVALES

Laura Heller

Le terme "art roman" évoque une image assez précise dans le contexte des arts plastiques, mais il y a des critiques qui l'appliquent également aux oeuvres littéraires, surtout à La Chanson de Roland. Dans son article "Romanesque Design in the Chanson de Roland," Fern Farnham précise les critères de l'oeuvre romane et démontre que la version Oxford les suit très bien. Dans cette étude de trois drames liturgiques écrits avant 1150¹ et tirés du manuscrit de St Martial de Limoges, j'utiliserai ses critères dans une tentative pour développer le roman dans un contexte culturel plus répandu.

Qu'est-ce que le style roman? Farnham donne les caractéristiques suivantes:

Centrality, symmetry, paratactic structure, insistence upon a supratemporel which, for all its magnificence, cannot rob the temporel of its vigor --all this is characteristic of the age.²

En outre, Farnham a mentionné, et Robertson a traité plus en détail, la qualité géométrique qui domine le roman:

I { Hora est, psallite; iubet dominus canere, eia,
eia dicite!

Quem queritis in sepulcro, o Christocole?

Respondent:

Iesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

II

Respondent:

Non est hic,

III { surrexit sicut predixerat;

IV { ite, nunciate quia surrexit.

Respondent:

V { Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciate
ressurrexisse Christum.
In ecce completum est illud quod olim ipse per
prophetam dixerat, ad Patrem
taliter inquam:

RESURREXI.

The appeal of the strange figures which people Romanesque churches, manuscripts, and carvings has nothing to do with "realism," but arises as a result of the imposition of abstract geometrical patterns on the forms represented.³

L'importance de la position centrale, la symétrie, la parataxe, la juxtaposition du temporel et du supratemporel, et une qualité géométrique--ce sont les traits que l'on trouve dans une oeuvre dite "romane."

Dans son étude, Farnham a constaté que la mort de Roland est l'événement central de la chanson et que toute l'action de l'intrigue s'y rapporte. Elle a trouvé un accent supratemporel qui a transformé Roland, le héros féodal, en martyr, surtout dans l'épisode où St Gabriel prend son gant. Elle a remarqué la parataxe dans la division du poème en scènes vivantes qui n'ont que des liens faibles entre elles, et, suivant l'étude d'Auerbach,⁴ elle en a remarqué d'autres exemples dans les vers. D'après son analyse du Roland, Farnham a établi que c'est une oeuvre qui manifeste toutes les caractéristiques du style roman.

Dans le Quem queritis cité dans In Die Pasche Stacio Ad Sanctum Petrum Item Tropos in Die,⁵ on remarque des caractéristiques romanes semblables à celles que l'on a trouvées dans le Roland.

Considérer, d'abord, l'importance de la position centrale. Une étude structurale révèle un texte divisé en cinq parties. Dans le prologue, l'ange se réjouit selon les commandements de Dieu. La deuxième partie traite du dialogue entre l'ange et les trois Marie; il est établi que les femmes cherchent Jésus et qu'il n'est plus au sépulcre. Dans la troisième partie, la partie centrale, l'ange annonce les bonnes nouvelles de la résurrection du Christ; c'est la raison d'être de la pièce. La

quatrième partie est formée du commandement de l'ange: "Ite, nunciate qui surrexit." Enfin, la pièce se termine sur un épilogue joyeux où les trois Marie chantent ce que l'ange leur a révélé. Il est à noter que l'épilogue, la réjouissance des femmes, se rapporte au prologue où l'ange annonce qu'il est temps de se réjouir. Nous trouvons, donc, dans le Quem queritis une structure en cinq parties où le point culminant cherché se trouve au milieu. Dans notre drame l'importance de la position centrale s'accorde avec la définition du style roman selon Farnham,

Il est évident que le dramaturge s'est soucié de la symétrie en créant une structure où deux parties précèdent et deux autres suivent le message central de la pièce. Les besoins de la symétrie, donc, justifient l'existence de chaque partie de la pièce.⁶ D'autres exemples de la symétrie paraissent, aussi. Tout d'abord, il y a deux groupes qui s'adressent l'un à l'autre. L'ange représente le côté céleste, le ciel, et les trois Marie le côté humain, la terre. Au moyen de cette juxtaposition, le dramaturge établit une opposition entre l'immortel et le mortel. Un procédé semblable se manifeste dans l'emploi de la prédiction et de l'événement qui l'accomplit, pour créer une relation précise entre le présent et le passé. Dès le début du drame, le discours de l'ange, "Hora est, psallite," implique une relation de prédiction-prédiction accomplie. Cette idée se répète lorsque l'ange dit, "surrexit sicut predixerat," et elle est établie clairement dans le discours final où les trois Marie chantent, "En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat." Dans le Quem queritis, donc, on remarque deux dimensions temporelles--le passé et le présent, liées par la prophétie.

La discussion précédente a fait remarquer, sans doute, l'existence de la parataxe dans le Quem queritis. Par exemple, le premier vers du

discours de l'ange en offre cinq exemples. En outre il n'y a aucun lien grammatical entre le premier et le deuxième vers. L'emploi de la parataxe dans le deuxième discours de l'ange donne une impression dramatique très frappante qui aurait été affaiblie par des embellissements. Le dramaturge nous a donné le message important, dont chaque élément tombe avec la force d'un coup.

La parataxe dans le Quem queritis produit l'effet que chaque discours est créé comme un tableau individuel encadré et complet en soi, semblable aux statues placées chacune dans sa niche, telles qu'on les remarque, par exemple, dans l'église Notre-Dame--la-Grande à Poitiers.

L'opposition du supratemporel qui ne domine pas la vigueur du temporel mérite aussi d'être remarquée. Le message du Quem queritis, que le Christ est revenu de la mort, est l'événement supratemporel par excellence. C'est le message le plus important de l'histoire chrétienne, celui qui a changé pour toujours la destinée humaine. Mais ce message est traité avec toute la vigueur du présent. En se servant du procédé de la présentation dramatique, le dramaturge recrée la rencontre des trois Marie et de l'ange. Cette scène présentée durant l'office religieux redevient le présent, l'immédiat, pour les fidèles. En outre, la vigueur d'un événement temporel est évoquée dans les chansons joyeuses de l'ange et, surtout, des trois Marie.

Nous avons trouvé que le Quem queritis offre toutes les caractéristiques d'une oeuvre romane selon la définition de Farnham. Considérons maintenant une autre pièce, la Lamentatio Rachelis.⁷

Dans la Lamentatio, la position centrale est encore importante, ce qui est montré par le schéma à la page suivante. Dans chacun des deux discours qui composent la pièce, le point culminant de l'émotion se trouve au milieu. Dans son discours, Rachel pleure ses enfants tués par le cruel Hérode.

- I O dulces filii, quos nunc progenui,
Olim dicta mater, quod nomen tenui?
Olim per pignora uocor puerpera,
Modo sum misera, natorum uidua.
- II Heu! michi misere! cum possim uiuere,
- III Cum natos coram me uideo perdere,
Atque lacerare parum detruncare.
Herodes impius, furore repletus,
Nimium superbus perdit meos partus.

Angelus

- I Noli, Rachel, deflere pignora.
Cvr tristaris, et tundis pectora?
Noli flere, sed gaude potius,
cui nati uiuunt felicius.
- II Ergo gaude!
- III Svummi patris eterni filius,
Hic est ille quem querit perdere,
qvi uos facit eterne uiuere,
Ergo gaude!

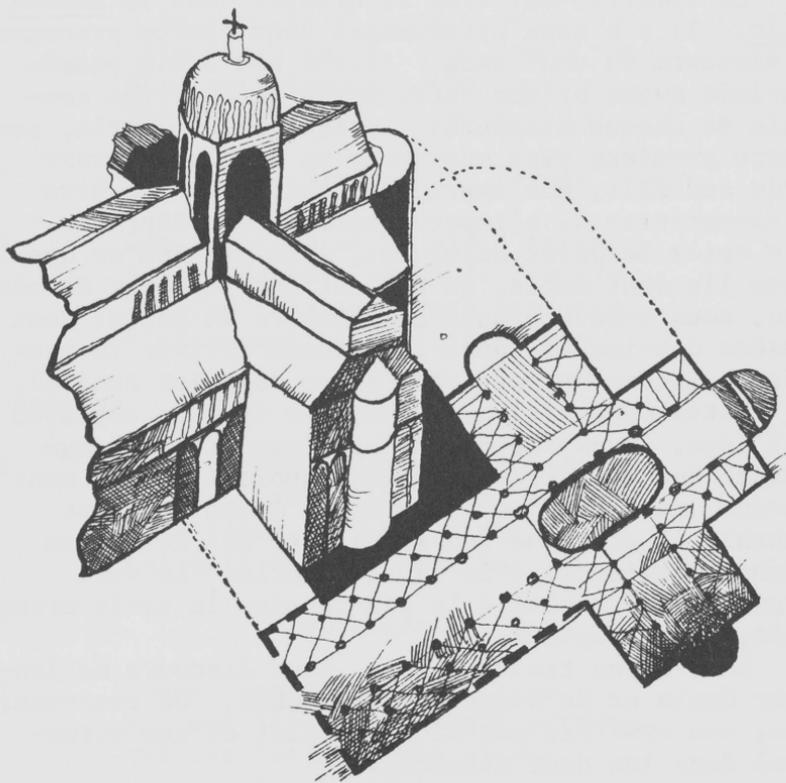
Au vers 5, elle exprime sa plus grande douleur: "Heu! michi misere! cum possim uiuere." Et on trouve un accent semblable au centre du discours de l'ange. Quoique les paroles de Rachel évoquent la douleur, celles de l'ange évoquent plutôt la joie. Son message s'exprime de la façon la plus forte lorsqu'il dit: "Ergo gaude!" le vers qui se trouve au milieu des neuf vers de son discours.

La symétrie est très importante dans la Lamentatio. Il y a deux personnages dont chacun prononce un discours de neuf vers. Il y a une seule pensée exprimée avant et une autre après la position centrale de chaque discours. Lorsque Rachel parle, ses quatre premiers vers expriment sa douleur d'avoir perdu ses fils, une expression qui aurait pu être la lamentation de n'importe quelle mère déprimée. Mais après le point culminant, elle précise de quelle façon ils sont morts, qu'ils ont été tués par Hérode. Donc, nous trouvons dans le discours de Rachel deux pensées distinctes, dont la seconde définit la première, placées de part et d'autre du point central.

Cette disposition se retrouve dans la réplique de l'ange. Dans les quatre premiers vers, l'ange rassure Rachel car ses enfants, quoique morts, sont heureux, sans préciser pourquoi. Après le point central, il explique que le Sauveur est né et que l'homme parviendra à la vie éternelle. Le vers "Ergo gaude!" répété à la fin termine le petit drame de façon très optimiste.

Nous avons trouvé, alors, deux discours de longueur égale et de structure semblable. On remarque, donc, une symétrie parfaite du point de vue structural dans les deux discours.

Or il y a d'autres exemples de symétrie à remarquer. D'abord, il y a deux personnages qui se parlent. L'ange représente, comme dans le Quem queritis, l'élément de prédiction et prédiction accomplie. Dans la narration de la naissance du Christ selon le chapitre II de Matthieu, nous trouvons:



17 Alors s'accomplit ce qui avait été
annoncé par Jérémie, le prophète:
18 On a entendu des cris à Rama,
Des pleurs et de grandes lamentations:
Rachel pleure ses enfants,
Et n'a pas voulu être consolée,
Parce qu'ils ne sont plus.

Le thème du drame est celui de l'accomplissement des paroles de Jérémie. Il est à noter, cependant, que le dramaturge a introduit la joie de la naissance du Sauveur dans une scène décrite dans la Bible comme dénuée de toute consolation. L'introduction de la joie consolatrice donne encore un élément de symétrie à la pièce. La douleur de Rachel s'oppose à la joie annoncée par l'ange. Le message de l'ange, donc, fournit la consolation désirée par une mère affligée, une addition aussi valable du point de vue humain que du point de vue structural.

La parataxe est la plus frappante dans la Lamentatio quant à la forme que prend le drame. Chaque personnage n'a qu'un discours à prononcer, un discours achevé dans une strophe complète en soi. L'effet est encore celui de deux scènes encadrées.

Quant à la juxtaposition du supratemporel au temporel, la Lamentatio est un chef-d'oeuvre. Pour le côté supratemporel, le thème du drame est celui du meurtre des innocents après la naissance du Christ. Il s'agit donc du premier martyr chrétien. Grâce à son association à la naissance du Christ et de toute une tradition de martyres, la scène de la Lamentatio se place hors du temps humain et devient un événement pour toute l'histoire. L'emploi de Rachel comme symbole des mères affligées la place hors de la chronologie humaine, aussi. Rachel est le symbole de la mère d'Israël; c'est un personnage du Vieux Testament, lié à un événement du Nouveau Testament, par Matthieu et puis par le dramaturge de St Martial.

Malgré son accent supratemporel, la pièce reste une manifestation du temps humain. Rachel, tout symbole qu'elle est, pleure ses enfants comme une mère réelle. Elle crie, elle se frappe la poitrine. Sa douleur a toute la force d'une lamentation actuelle. C'est pourquoi les paroles consolatrices de l'ange créent une forte impression de l'amour et de la miséricorde de Dieu. L'effet de cette scène à la représentation aurait été touchant par la force de l'immédiat, et puissant par les niveaux de symbolisme évoqués.⁸

La Lamentatio Rachelis, donc, comme le Quem queritis, est une pièce où les éléments romans ont été employés pour créer un chef-d'oeuvre. On verra leur emploi génial de même dans la troisième pièce considérée, le Sponsus, un drame contemporain à la Lamentatio.⁹

Le Sponsus est la pièce la plus développée du point de vue dramatique et la seule dans cette étude qui soit en partie en langue vulgaire. Elle présente cependant les caractéristiques romanes que l'on a trouvées dans les deux autres drames.

Le drame se divise en cinq parties, dont la partie centrale est la plus "dramatique":¹⁰

Le prologue	(vers 1-30)
Le péché	(vers 30 et 31)
La tentative de réparer le péché	(vers 31-80)
La lamentation	(vers 81-85)
Le jugement (épilogue)	(vers 86-95)

Dans le prologue latin, les vierges apprennent que le Sponsus, le Christ, va revenir; leur devoir est de rester vigilantes. Le prologue traite, en outre,

de l'histoire de la chute de l'homme et du sacrifice du Christ.

Puis le discours de Gabriel insiste sur la nécessité de rester vigilantes, au moyen du refrain répété quatre fois :

Gaire noi dormet;
Aici's l'espos que vos or atendet!

Il ajoute au prologue latin l'histoire de la vie du Christ. Puis il prévient les vierges que l'heure de son retour est déjà proche :

Atendet lo, que ja venra pr'aici
Gaire noi dormet
Aici's l'espos que vos or atendet!

Dans la seconde partie de la pièce, l'action est accomplie au moyen de gestes. Les Fatuae, malgré l'avertissement de Gabriel, dorment et laissent brûler leur huile. Après s'être réveillées, elles se rendent compte de leur négligence et elles s'approchent des Prudentes. Cette partie du drame met en contraste le péché des Fatuae et les avertissements du prologue et la vigilance des Prudentes.

Dans la partie centrale de la pièce, les Fatuae essaient de réparer leur faute. D'abord elles prient, comme dans le texte biblique, les Prudentes de leur donner de l'huile. Mais les vierges sages n'en ont pas assez. Elles suggèrent que leurs soeurs aillent chercher chez les marchands.

Les Mercatores, qui ne jouent aucun rôle actif dans la source biblique, sont des personnages sympathiques, mais ils n'ont rien à donner aux Fatuae :

Cosel queret, nou vos peom doner;

Ils leur conseillent d'implorer la miséricorde de Dieu. Mais ils ajoutent :

Faites o tost, que ja venra l'espos.

Dans cette partie de la pièce, la partie centrale, on voit que les Fatuae essaient de réparer leur péché. Mais c'est une culpabilité dont elles ne se débarrassent pas. La répétition des refrains:

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit

et

Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit

met l'accent sur leur faute. L'effet des deux strophes prononcées par les Mercatores est de souligner le peu de temps qui leur reste.

Dans la quatrième partie du drame, les Fatuae se lamentent sans suivre le conseil des Mercatores. Elles ne demandent pas pardon. C'est le discours de celles qui sont déjà damnées.

Dans la partie finale, les Fatuae prient le Sponsus qui est revenu. Mais leur appel vient trop tard; l'heure du jugement est déjà arrivée, et le Christ les rejette: "vos ignosco, nam caretis lumine."¹¹ Le juge ordonne qu'elles soient menées en enfer, et les diables viennent les chercher.

Dans le Sponsus on trouve un drame où l'accent dramatique se trouve au centre. Cela manifeste encore l'importance de la partie centrale, comme caractéristique du style roman.

Le dramaturge emploie la parataxe de façon brillante. Les refrains répétés sont paratactiques:

Gaire noi dormet
Aici's l'espos que vos or atendet

et

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!
avet



J. FARNA

Enfin, dans la scène du jugement, les paroles les plus importantes du Christ sont marquées par la parataxe:

Amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine,
, . . .
Alet, chaitivas, alet malaureias!

Ici l'effet de la parataxe est celui d'une série de coups qui font que les Fatuae se rendent compte de leur destin.

Mais l'emploi le plus habile de la parataxe se trouve dans la disposition des discours. Ici on remarque une sévérité géométrique qui domine la succession de strophes après le prologue latin. Gabriel prononce ses avertissements dans un discours en quatre strophes. Le dialogue des Fatuae et des Prudentes est composé de deux groupes de trois strophes. Lorsque les Fatuae et les Mercatores se parlent, leur conversation est en deux groupes de deux strophes. La lamentation tient dans une strophe, et la prière des Fatuae au Christ et sa réponse tiennent également dans des discours d'une seule strophe.

Chacune exprime une pensée complète, encadrée par son refrain. On se rappelle encore une fois les statues romanes séparées les unes des autres dans leurs niches que l'on a remarquées dans des discours d'une seule strophe.

Cet emploi de la parataxe mène aussi à la symétrie, parce que chaque groupe de dialogues est de longueur égale. Les Fatuae sont mises en contraste avec les Prudentes. Et à la fin de la pièce, le côté divin représenté par le Christ s'oppose au côté funeste représenté par les diables.

En outre, l'opposition du temporel et du supratemporel que l'on a remarquée dans les autres oeuvres romanes se trouve aussi dans le Sponsus. Le thème, comme dans les autres drames, est supratemporel. Le Jugement Dernier est le triomphe ultime du Christianisme

et la fin du temps humain. L'apparition de Gabriel pour annoncer le retour du Christ place le drame en-dehors des événements quotidiens. Et les Mercatores, quoiqu'ils aient une occupation humaine, ont une sagesse surnaturelle lorsqu'ils parlent du retour prochain du Christ. Ils offrent, aussi, aux Fatuae une dernière occasion de se sauver.

Or, malgré ses éléments supratemporels, le Sponsus a la vivacité du temporel, aussi. Il ne faut pas oublier que la présentation du spectacle lui donne un contexte dans le temps humain. Et le spectateur est invité à s'identifier avec les Fatuae qui désobéissent au commandement divin et puis qui essaient de façon frénétique de cacher leur négligence. Enfin, comme beaucoup de gens, elles se lamentent sans repentir. Le repentir tardif souligne l'horreur de l'homme forcé d'implorer, au temps du jugement, le Dieu qu'il avait rejeté de son vivant.

Le Sponsus, comme le Quem queritis et la Lamentatio, est une oeuvre romane avec des traits pareils à ceux du Roland. La différence la plus importante entre la chanson de geste et le drame liturgique, du point de vue du style roman, se trouve dans la juxtaposition du temporel et du supratemporel. Dans le Roland, il s'agit d'un sujet temporel lié au supratemporel, tandis que les pièces liturgiques ont un sujet supratemporel avec des liens dans le temporel. Il est intéressant de noter le souci qu'avait l'artiste roman de mêler ces deux dimensions.

Le style roman se voit dans le Roland et les trois drames liturgiques considérés autant que dans les arts plastiques. Quoiqu'il faille une étude beaucoup plus vaste que celle-ci pour tirer des conclusions convaincantes, je suggèrerais que le terme "roman" indique l'unité de l'expérience artistique de la société européenne entre c. 900 et c. 1150.

The University of Kansas

Notes

1

Pour une discussion de la chronologie des époques romane et gothique, voir D.W. Robertson, Jr., A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives (Princeton: Princeton University Press, 1970), Second Princeton Paperback Printing, p. 138.

2

Fern Farnham, "Romanesque Design in the Chanson de Roland," Romance Philology, XVIII (Novembre, 1964), p. 164.

3

Robertson, op. cit., p. 148.

4

Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, traduit de l'allemand par Willard R. Trask (Princeton: University Press, 1971), Second Princeton Paperback Printing, pp. 96-122.

5

Karl Young, The Drama of the Medieval Church (Oxford: Clarendon Press, 1933), republished 1967, tome I, pp. 211-12. Toutes les références dans cette étude renvoient à cette édition. Ce Quem queritis est daté c. 986.

6

Young explique la présence de la phrase d'introduction et des réjouissances finales comme des additions à la forme originale du Quem queritis, représentée dans le manuscrit de St Gall, pour lier le petit drame au reste de l'office religieux. Je dirais que ses "additions" s'expliquent également selon les principes de la symétrie et pour préciser

la relation du passé au présent que je traiterai ci-dessous. Tous les critiques n'acceptent plus que le Quem queritis de St Gall soit la forme originale à partir de laquelle se sont développées, comme dans les théories de Darwin, des formes plus complexes. Voir l'étude de O.B. Hardison, Christian Rite and Christian Drama (Princeton: University Press, 1962), pp. 178-219.

7

La Lamentatio est datée du onzième ou du douzième siècle. Voir Young, Ibid., Tome II, p. 109.

8

Selon l'étude de McLuhan, tous les niveaux ont été considérés à la fois par le spectateur dans une culture orale. Dans la présentation de la Lamentatio, le symbolisme, les pleurs, et la consolation auraient formé un tout. Voir Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy (Canada: University of Toronto Press, 1962), pp. 110-11,

9

Young, op. cit., II, pp. 361-64.

10

Par "dramatique," je veux dire que dans cette partie du drame, les personnages se révèlent le plus au spectateur au moyen de leurs paroles.

11

Cette condamnation me rappelle le texte de Matthieu 7:21: "Ceux qui me disent: Seigneur, Seigneur! n'entreront pas tous dans le royaume des cieux, mais celui-là seul qui fait la volonté de mon Père qui est dans les cieux."

