

L'esthétique et ses itinéraires médiévaux de Suger à Saint Bernard et au-delà

(Latinité et modernité dans *Le Nom de la Rose*
d'Umberto Eco' [1980])¹

Nous avons choisi comme thème d'étude *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1980) en raison de ses affinités avec l'œuvre de Monsieur Alain Michel, en souvenir de tel de ses séminaires lillois des années 60, de son *In hymnis et canticis. Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine* (Louvain-Paris 1976), mais aussi de son intervention au colloque de Laon *Dire le Moyen Age hier et aujourd'hui* (Laon 1987)²: *Signification actuelle de l'esthétique médiévale*³. C'est donc à notre maître devenu notre ami que nous dédions ces quelques pages.

Le Nom de la Rose est en effet fort intéressant pour les universitaires. Il traite de livres. De livres latins naturellement, compte tenu du fait que l'action est censée se passer en décembre 1327, dans un monastère bénédictin de montagne entre Lericci et Turbie. Tout baigne dans le latin, qu'il soit traduit ou non et l'on peut répertorier beaucoup de citations qui restent en

1 Nous devons plusieurs remarques touchant l'histoire de l'art à l'amitié de notre collègue Dominique Poulain, Maître de Conférences à la Faculté des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne. Et à Éric Palazzo (CNRS, IRHT, Orléans-La Source).

2 Les Actes ont été édités par nos soins et diffusés par les PUF (1990). Cette manifestation faisait partie de la série de cinq colloques organisés par l'Université de Picardie Jules Verne en 1987 pour commémorer le Millénaire de la Fondation de la France en Picardie.

3 Pages 149-166.

latin dans *Le Nom de la Rose*. A travers les livres, Eco parle de ceux que Georges Duby appelle nos frères, les intellectuels du Moyen Âge. Et aussi de nous-mêmes, bien entendu. Eco a rédigé concrètement son roman dans les années 1978-1980, mais «ruminé» les thèmes médiévaux depuis longtemps (il a travaillé sur l'esthétique médiévale et sur saint Thomas d'Aquin), puisqu'il nous dit dans son *Apostille au Nom de la Rose* qu'il accumule les fiches depuis 1952. Et le printemps 1997 voit paraître en français *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*.

Mais il n'échappe pas non plus aux préoccupations d'aujourd'hui⁴. En effet, dans la *Préface* intitulée *Un manuscrit naturellement*, on constate que l'aventure du livre est censée commencer le 16 août 1968, année non seulement des «événements de mai» en France, mais aussi du «maggio rampante» en Italie. L'auteur se trouvait alors à Prague, et «six jours après, les troupes soviétiques envahissaient la malheureuse ville»⁵. Aucune allusion explicite à cette actualité revisitée dans la suite du roman; la préface est datée du 5 janvier 1980. Autre signe encore: le 26 décembre 1979, les troupes soviétiques envahissaient l'Afghanistan (cette fâcheuse habitude semble heureusement s'estomper quelque peu de nos jours), mais on peut lire les propos du personnage principal, le franciscain ex-inquisiteur Guillaume de Baskerville, comme un appel à la liberté contre toutes les formes d'oppression, politiques et religieuses, même si le roman ne parle naturellement pas que de cela.

Très classiquement (au sens antique de ce terme), on trouve l'idée de la beauté du cosmos, chère aux Grecs, aux Latins (ne citons que le Stoïcien du deuxième livre du *De natura deorum* de Cicéron), mais aussi aux auteurs chrétiens de l'Antiquité Tardive⁶. La beauté est aussi conformité à une norme que l'on définit. Ainsi la beauté du cheval de l'Abbé du roman, que Guillaume con-

4 Umberto Eco, *Le Nom de la Rose* a été publié en 1980 chez Fabbri-Bompiani; nous citerons le roman dans l'édition de la traduction française parue en 1986 à Paris, chez Bernard Grasset-Fasquelle, édition qui comprend l'*Apostille*. Les références se feront simplement par l'annonce «Eco, p. ...»

5 Eco, p. 9. C'est un «faux signifiant». *Ibid.*, p. 514, Eco dit qu'il a commencé à rédiger en mars 1978.

6 Eco, p. 23. La littérature sur le thème est immense, car de la beauté du cosmos, on passe à la beauté de Dieu et à Dieu lui-même. Voir l'article célèbre d'A. S. Pease, *Caeli enarrant*, dans *Harvard Theological Review*, 34, 1941, pp. 163-200.

naît sans même l'avoir vu: «<avec> sa queue somptueuse, son sabot petit et rond mais au galop très régulier; tête menue, oreilles étroites mais grands yeux...»⁷. Immédiatement après, Guillaume explique à Adso comment il se fait que la beauté du cheval soit ainsi définie en citant en latin les *Étymologies* d'Isidore de Séville⁸. Et bien entendu, la beauté est conforme aussi au nombre: pythagorisme sans doute, mais aussi et surtout tradition remontant au verset si célèbre de la Bible *Omnia mensura, et numero et pondere disposuisti*⁹. Quand Adso aperçoit pour la première fois l'Édifice, il est frappé par les correspondances numériques qu'il transcrit dans la pierre: «Trois ordres de verrières disaient le rythme ternaire de sa surélévation, si bien que ce qui était physiquement carré sur la terre était spirituellement triangulaire dans le ciel... Et il n'est personne qui ne voie l'admirable concordance de tant de nombres saints, chacun révélant un très subtil sens spirituel...»¹⁰. Et l'Abbé lui-même (*Sixième jour. None*) dit la même chose à Guillaume: «Admirable forteresse... qui résume dans ses proportions la règle de trois qui présida à la construction de l'arche... Mais la forme carrée aussi... est riche d'enseignements spirituels...»¹¹. La beauté est nombre. Abstraite donc en quelque sorte, même si elle s'incarne dans l'architecture.

Mais elle s'exprime aussi dans l'art, au sens que le terme a au ^{xx}^{ème} siècle, et nous allons partir du même point qu'Alain Michel en 1987¹², c'est-à-dire de la page 49 d'Eco. Adso (le jeune novice bénédictin qui accompagne Guillaume et qui joue dans le roman le rôle du Docteur Watson) admire le portail de l'abbatiale et contemple le tympan. Or il ne se trouve pas devant une église nouvelle; il cite à ce propos des églises gothiques¹³: Strasbourg (terminée en 1439), Chartres (début ^{xii}^{ème}-1260), Bamberg (consacrée en 1237), Paris (1160-1245), et la description correspond à s'y méprendre au tympan de l'église roma-

7 Page 31.

8 *Étym.* 12, 1, 46 citées dans Eco, p. 32.

9 *Sagesse*, 11, 21. Voir sur le sujet le recueil édité par Albert Zimmermann et Gudrun Vuillemin-Diem, *Mensura, Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter* (= *Miscellanea Medievalia-Köln* 16,1-2), Berlin-New-York, 1983-1984.

10 Eco, pp. 29-30.

11 Eco, p. 450.

12 Pages 157-159 de sa communication au colloque *Dire le Moyen Age*.

13 Page 48.

ne de Moissac à dater de 1100 et des décennies suivantes (le nom de Moissac est cité, avec ceux d'Autun et de Conques, sans doute pas complètement au hasard dans l'*Apostille*)¹⁴. Dans le film qui a été tiré du roman, c'est le portail de Moissac qui illustre la scène correspondante. On est donc dans un monde français et non pas italien. Le thème des sculptures de Moissac est celui de la Vision de l'Apocalypse de Jean. Le Christ couronné et nimbé est au centre; les quatre Évangélistes, représentés par leurs symboles, l'entourent et regardent vers lui. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse occupent le reste de la place; ils sont placés comme le dit Eco¹⁵: «s'élevant d'une base de sept plus sept, puis à trois plus trois et ensuite à deux plus deux». Le linteau n'est pas moins remarquable: huit rosaces sont encadrées par un câble sortant de la gueule de deux monstres placés aux deux extrémités. Le trumeau monolithique est orné de trois couples de lions dressés¹⁶; Saint Paul et Jérémie sont les deux

14 Page 516. A défaut d'aller sur place, roman en main, le lecteur pourra trouver une excellente reproduction dudit tympan dans André Chastel, *L'art français. Pré-Moyen Age. Moyen Age*, Paris (Flammarion) 1993, pp. 176-177. Chastel commente ainsi: «Le tympan offre l'exemple sans doute le plus complet, le plus fin, le plus savamment réalisé de cette sculpture apte à tous les effets du modelé et au raffinement des ciselures ornementales. Que de décisions intelligentes n'a-t-il pas fallu à l'auteur pour concevoir sa distribution! Les petits vieillards couronnés dont parle l'Apocalypse tournent doucement autour du Tétramorphe ramassé en une sorte de carré fondamental, mais un peu travaillé par l'élégance des plis. Seule la figure du Christ est en repos. Le linteau, un habile réemploi, conclut noblement l'ensemble avec une suite de huit grosses rouelles fleuries. Quant aux voussures, vidées de personnages, elles se sont garnies de palmettes qui créent un petit scintillement sans distraire du thème central. Tout est subordonné de bout en bout à un effet si sûr, si fort, qu'aucun élément de terreur ni de menace n'existe plus: seule règne une grande attention au mystère. Un pas énorme est franchi en sérénité». Une très riche documentation iconographique sur les tympan romans se trouve commodément réunies dans: Marcel Durliat, *L'Art Roman* (collection *L'Art et les grandes civilisations*, Mazenod 1982); Autun (1140) = fig. 46; Sainte-Foy de Conques (1130-1135) = fig. 47; Moissac (1130) = fig. 178; Vézelay (1130) = fig. 179; Beaulieu (1130-1140) = fig. 182. Le livre est cité *infra* sous l'abréviation «Durliat». Moissac et Beaulieu font l'objet d'études dans Marguerite Vidal, Jean Maury, Jean Porcher, *Quercy Roman*, collection *Zodiaque* (la 3e édition est de 1979), respectivement aux pages 33-134 et 287-313. Voir aussi l'étude de Peter K. Klein, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XI^{ème} siècle: Moissac-Beaulieu-Saint-Denis*, dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale* 33, 1990, pp. 317-349 (avec une importante bibliographie). Citée *infra* sous l'abréviation «Peter Klein».

15 Page 50.

16 Le lion qui est encore visible après l'incendie (Eco, page 503) est probablement le lion qui représente l'évangéliste Marc sur le tympan de Moissac.

vieillards situés latéralement sur le trumeau. Sur les piédroits apparaissent saint Pierre et Isaïe. A gauche sont représentées des scènes de damnation avec la femme adultère et l'avare. C'est très exactement ce que décrit Eco-Adso qui conclut par un texte inspiré de deux passages de l'*Apocalypse*¹⁷. Sans doute, l'auteur s'est-il laissé emporter par sa virtuosité et par son goût pour l'art¹⁸. Mais aussi il adapte subtilement l'ensemble à l'inquiétude d'Adso: celui-ci n'est pas uniquement sensible à la plénitude et à la sérénité de l'ensemble, il y lit son inquiétude pour les événements à venir et voit dans les damnés un signe d'«un grand et céleste carnage» (p. 53); «les visions horribles... <ont> justifiées en ce lieu pour leur seule force parabolique et allégorique ou pour l'enseignement moral qu'elles transmettaient» (p. 51). Le passage concernant la description des damnés et celui qui le suit immédiatement à propos des animaux fantastiques ne correspond pas bien à Moissac; le premier est en fait plus proche de ce que l'on peut voir à Conques¹⁹ ou à Autun²⁰, et le second de Beaulieu-sur-Dordogne²¹. Eco a probablement greffé sur Moissac d'autres caractéristiques qu'il voulait mettre en valeur ici, notamment l'aspect fantastique et inquiétant de l'ensemble qui s'accorde avec les inquiétudes d'Adso. Eco associe ainsi l'Apocalypse de Jean aux événements des derniers temps. La fin de l'abbaye est bien en quelque sorte une fin des temps²².

Le deuxième portail est situé beaucoup plus loin dans le roman (*Cinquième jour, Prime*)²³. Il est à l'entrée de la salle capitulaire «où a lieu une fraternelle (le mot est un euphémisme ironique, comme une «franche discussion» signifie en langage diplomatique que les interlocuteurs se sont vivement disputés) discussion sur la pauvreté de Jésus». Eco nous le présente ainsi: «en entrant de l'extérieur, on passait sous un portail à la dernière mode, à l'arc en ogive, sans décoration et surmonté d'une rosace. Mais, à l'intérieur, on se trouvait dans un

17 1, 11-18 et 14, 14-19.

18 Alain Michel, pp. 158-159.

19 Illustration dans Durliat, fig. 47.

20 Peter Klein, p. 318.

21 Illustration dans Durliat, fig. 182.

22 Peter Klein, pp. 318 et 346.

23 Page 344.

vestibule, refait sur les vestiges d'un vieux narthex. En face se présentait un autre portail, avec son arc à la mode ancienne, son tympan en demi-lune admirablement sculpté. Ce devait être le portail de l'église disparue» (p. 344). On est donc dans un monde roman, avec un Christ en majesté au centre et dominant l'ensemble; au-dessus du Christ, dans douze panneaux, et à ses pieds, en une procession de figures, les peuples de la terre s'avancent pour recevoir la bonne nouvelle. Et dans trente médaillons au-dessus de l'arc aux douze panneaux, s'avancent les habitants de mondes inconnus, qui viennent sans doute du *Physiologus* dont le nom apparaît ici. Le sens en est que le portail «est joyeuse promesse de concorde, d'unité réalisée dans la parole de Christ, de splendide œcuménicité» (p. 345). Ce en quoi Adso se trompe lourdement: la rencontre va tourner à une querelle homérique.

Là encore, on peut trouver un modèle concret et identifiable, à savoir le portail de la nef de la basilique Sainte-Madeleine de Vézelay (vers 1120)²⁴, c'est celui, à notre avis, dont la configuration correspond le mieux à la description du roman. Le Christ fait descendre le Saint-Esprit sur la tête des apôtres sous la forme de rayons de feu; il règne sur les peuples du monde (représentés dans huit panneaux en arc de cercle, qui entourent le Christ et les apôtres, et dans le linteau). On reconnaît parmi eux des pygmées et des peuples pourvus de grandes oreilles. Entourant les huit panneaux, dans la voussure, un arc de vingt-neuf médaillons et demi représente un Zodiaque et les travaux des mois de l'année: le Christ règne aussi sur le temps. Pourquoi avoir simplifié cette magnifique thématique? Là encore, on entrevoit des explications: Eco s'est en fait intéressé ici à la représentation des étranges peuplades et à l'idée que la bonne nouvelle a atteint toute la terre. Les douze apôtres ont

24 Voir André Chastel, *L'art français ...*, pp. 172 et 173: «on perçoit le souci de donner à toutes les formes une sorte de vibration, telle une décharge électrique parcourant le grand groupe des apôtres autour du grand Christ dont la robe aux plis arrondis en spirale participe au frémississement. Cette trouvaille assure la cohérence d'un assemblage difficile et risqué. On a justement mis très haut l'idée maîtresse de cette composition, proprement œcuménique, avec ses menues singularités pittoresques, comme si l'humanité étrange et pécheresse était malgré tout convoquée. Tout cela dans un registre magistral de relief plat, aux ourlets délicats, aux incisions élégantes et sûres».

entraîné les douze panneaux (au lieu des huit). Le nombre des médaillons a été arrondi à trente, c'est d'ailleurs le nombre que l'on retrouve à Autun, dans un arc qui entoure le tympan²⁵. La description du tympan est on ne peut plus courte, volontairement abrégée²⁶: Eco n'a pas l'intention de répéter ce qu'il a dit plus haut, à propos du portail de l'église abbatiale. Alors, qu'importent les approximations, puisqu'il reste dans l'esprit du temps.

Tout au moins dans l'esprit de certains: toute cette décoration fait partie d'une esthétique que l'on peut qualifier de «clunisienne», qui aime le décoratif, le pittoresque, qui accepte de —voire se plaît à— représenter les damnés, les peuples monstrueux. Une esthétique qui peut aller jusqu'au foisonnement: la fête, la luxuriance du monde. D'où la représentation des monstres, du monde renversé²⁷ qui porte à rire: «Il s'agissait d'un psautier sur les marges duquel se dessinait un monde renversé par rapport à celui que nos sens perçoivent d'habitude. Comme si au seuil d'un discours qui par définition est le discours de la vérité, se développait en un lien profond avec celui-ci, à travers de merveilleuses allusions *in aenigmate*, un discours mensonger sur un univers placé la tête en bas, où les chiens fuient devant le lièvre et les cerfs chassent le lion».

Or donc un personnage du roman ne partage pas du tout cette manière de voir: Jorge de Burgos, l'aveugle, dont la nature satanique se dévoile en pleine lumière à la fin du roman, et qui s'oppose à Guillaume de Baskerville: «Oh certes, plaisante le vieil homme, mais sans sourire, toute image est bonne pour susciter le désir de la vertu, pour que le chef-d'œuvre de la création, mis tête en bas et pieds en l'air, devienne matière à rire. Ainsi donc la parole de Dieu se manifeste à travers l'âne qui joue de la lyre, l'andouille qui laboure avec son écu, les bœufs

25 Illustration par exemple dans l'ouvrage déjà cité d'A. Chastel, p. 173. Chose curieuse, la représentation de Moissac se trouve juste au dessous de celle de Vézelay, dans J. Durliat, p. 365.

26 C'est le sens de la phrase «C'étaient là, parmi d'autres, les prodiges sculptés sur ce portail» (p. 345).

27 Eco, p. 84 et suivantes. On peut parler de beauté à propos des enluminures d'Adelme représentant des créatures monstrueuses (pp. 84-85). Mais d'une beauté inquiétante sans doute.

qui s'attachent tout seuls à la charrue, les fleuves qui remontent les courants, la mer qui prend feu, le loup qui devient ermite!... que tout le monde marche sur la tête! Que veulent toutes ces *nugae*? Un monde inverse et opposé au monde établi par Dieu, sous prétexte d'enseigner les préceptes divins! —Mais l'Aréopagite enseigne, dit humblement Guillaume, que Dieu ne peut être nommé qu'à travers les choses les plus difformes. Et Hugues de Saint-Victor nous rappelait que plus la ressemblance devient dissemblable, plus la vérité nous est révélée sous le voile de figures horribles et inconvenantes, et moins l'imagination se calme dans les jouissances charnelles, qui est alors contrainte de saisir les mystères cachés derrière la turpitude des images... —Je connais l'argument! Et j'admets avec honte que ce fut l'argument primordial de notre ordre, lorsque les abbés clunisiens se battaient contre les cisterciens. Mais saint Bernard avait raison...»²⁸.

Les images et l'ornementation, les monstres, la théologie de la dissemblance (Dieu dit par ce qu'il n'est pas), le monde renversé. Le rire aussi, bien sûr²⁹. On rencontre dans *Le Nom de la Rose* plusieurs textes où la position de l'Église à l'égard des images, mais aussi de la décoration en général et de l'acceptation ou non de sa richesse reviennent. Et à travers des textes qui sont pratiquement des citations. Où l'on retrouve d'abord le Pseudo-Denys l'Aréopagite et Suger, l'abbé de Saint-Denis (1081-1151)³⁰. «Le beau est perçu par les hommes du XII^e siècle comme le clair, le lumineux, le brillant... L'œuvre d'art est jaillissement de la lumière. Par elle s'opère la jointure entre la terre et le ciel... Car le beau se relie au bon, au vrai, au pur. D'où la fascination qu'exercèrent en ce temps l'or et les gemmes... l'immense succès, du vivant de saint Bernard,

28 Eco, pp. 88-89. Et Jorge critique l'ornementation des chapiteaux du cloître de l'abbaye représentant des êtres difformes et/ou monstrueux (p. 88).

29 Sur le rire, voir Michel J.-L. Perrin, «Problématique du rire dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1980): de la Bible au XX^e siècle», à paraître en 1998 dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*.

30 Voir sur le sujet: Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*. Précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*. Traduction et post-face de Pierre Bourdieu, Paris (Éditions de Minuit) 1967; Georges Duby, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris (Champs/Flammarion) 1979; Michel Bur, *Suger. Abbé de Saint-Denis. Régent de France*, Paris (Librairie Académique Perrin) 1991.

des *Lapidaires*, de ces traités moins de bijouterie que de morale, révélant de subtiles équivalences entre les diverses vertus et chaque espèce de pierre précieuse... L'œuvre d'art manifeste la splendeur du Dieu tout-puissant, elle est offrande, pour glorifier Dieu, en lui offrant ce que l'on a de plus beau (Duby, pp. 16-17)... L'or, l'argent, l'ivoire, les cristaux et les pierres... vinrent donc s'accumuler autour des reliquaires pour exalter leurs pouvoirs mystérieux. Toutefois, les plus riches parures servirent à orner l'autel, établissant au cœur de l'édifice, dans le saint des saints, au point focal du sacrifice, l'image en réduction de la cité céleste. Au dire de saint Hugues de Cluny, on ne pouvait faire meilleur usage des matériaux précieux que de les placer là, façonnés en manière de louange permanente et de manifestation de gloire. Calices, vases sacrés... constituaient l'ultime concrétion de la fortune que chacun des moines avait abandonnée, se voulant pauvre, afin que le siège du Tout-Puissant devînt plus splendide encore (Duby, p. 51)... Dans les toutes dernières années du XI^{ème} siècle pourtant, les moines cluniens osèrent dresser l'image de Dieu et de son escorte céleste, magnifiquement, au point crucial de la symbolique monastique, au seuil de l'église... Ce fut donc le thème de la Parousie qu'illustrèrent les sculptures, venues... s'établir au portail... Ces statues... conduisaient l'esprit de l'homme du sensible à ce qui échappe aux sens. 'L'esprit aveugle surgit vers la vérité par ce qui est matériel et, voyant la lumière, il ressuscite de sa submersion antérieure'. Cette légende explicative que Suger fit graver au porche de Saint-Denis... justifiait son entreprise: l'implantation au nord de la Loire... de cette parure. Suger en invente une autre: le vitrail... Comment admettre que l'habitable de Dieu ne soit pas inondé de clartés puisque, comme on le lit dans l'Épître de Jean, comme on le répète au *Credo*, Dieu lui-même est lumière?» (Duby, *Saint Bernard*, p. 54).

Dans le roman, beaucoup de pierres précieuses sont évoquées avec une signification allégorique: quand l'Abbé montre à Guillaume et à Adso dans l'église les objets du culte (pp. 148-150). Et quand il s'apprête à faire baiser à Adso son anneau. Ce dernier est une admirable pièce de joaillerie, dont l'Abbé fait lui-même le commentaire (pp. 453-454). La source de ces passages est la *Hiérarchie Céleste* de Denys l'Aréopagite. Et l'Abbé reprend parfois textuellement des passages de Suger.

L'un d'eux est particulièrement connu (cité par Panofsky, Duby, Bur...), il est tiré du chapitre 27 (*Méditation devant le maître-autel*) du *Mémoire sur son administration abbatiale*: «Lorsque dans mon amour pour la parure de la maison de Dieu, la beauté des pierres multicolores m'arrache parfois aux soucis extérieurs et qu'une digne méditation me conduit à réfléchir sur la diversité des vertus sacrées, en transposant ce qui est matériel à ce qui est immatériel, je crois me voir dans une étrange région de l'univers qui n'existe tout à fait ni dans la fange de la terre, ni dans la pureté du ciel, comme transporté, grâce à Dieu, de ce monde inférieur au monde d'en haut selon le mode anagogique»³¹. Et de même, le chapitre 28 (*De la splendeur du culte*): «Si des vases à libation en or, si des fioles d'or et des petits mortiers en or étaient utilisés, selon la parole de Dieu et l'ordre du prophète, pour recueillir le sang des chèvres, des veaux et de la 'génisse rousse' (= *Nombres*, 19, 2), à plus forte raison les vases d'or, les pierres précieuses et tout ce qu'il y a de plus rare parmi les choses créées doit être disposé avec pleine dévotion pour recevoir le sang de Jésus-Christ. Assurément ni notre personne ni nos affaires ne sont à la mesure d'un tel emploi. Même si par suite d'une nouvelle création notre substance était remodelée à partir de celle des saints chérubins et séraphins, elle offrirait encore un sacrifice insuffisant et indigne d'une si grande et ineffable victime...»³². Dans le roman, Adso intervient pour dire «Ainsi soit-il!», et l'Abbé reprend en calquant la suite du texte de Suger: «Nos détracteurs nous opposent encore qu'une âme sainte, un esprit pur, une intention fidèle devraient suffire à cette fonction (Suger pense à Bernard de Clairvaux et l'Abbé probablement aux franciscains: transposition de la problématique). Nous aussi nous affirmons spécialement que c'est la condition essentielle et adéquate, mais nous proclamons que rien ne requiert de nous, en toute pureté intérieure et en toute dignité extérieure, plus d'ornement et de vases sacrés que le saint Sacrifice. En toutes choses et de façon universelle, nous devons servir dignement notre rédempteur, lui qui en toutes choses et de façon universelle n'a pas refusé de pourvoir sans

31 Dans *Suger. La geste de Louis VI et autres œuvres*, éd. par Michel Bur, Paris (Imprimerie Nationale) 1994, p. 259. repris textuellement par Eco, p. 150.

32 *Suger*, p. 260 = Eco p. 149.

exception à tous nos besoins, Lui qui a uni notre nature à la sienne en une seule et admirable personne»³³. Et Guillaume continue (Eco fait en même temps un clin d'œil à son lecteur, qui a peut-être reconnu tout seul qu'il s'agissait là d'une citation): «Voilà qui a toujours été l'opinion des grands de votre ordre... et je me rappelle les fort belles choses écrites sur les ornements des églises par le très grand et vénérable abbé Suger».

Même quand l'Abbé parle de son crucifix incomplet, il s'inspire de Suger: «Vous voyez ce crucifix. Il n'est pas encore complet... ici manquent encore quelques perles, mais je n'en ai pas encore trouvé d'une assez belle eau. Autrefois saint André s'adressa à la croix du Golgotha en la disant ornée des membres du Christ comme de perles. Et c'est de perles que doit être orné cet humble simulacre du grand prodige»³⁴. On lit en effet chez Suger (chapitre 25, *Du crucifix d'or*, toujours dans le *Mémoire*): «<la croix> que nous saluons sans relâche avec l'apôtre André: 'salut, ô Croix consacrée par le corps du Christ, ornée de ses membres comme de perles!'» Suger explique alors qu'il a eu la chance d'acheter bon marché (en plus, il a fait une affaire!) à des clunisiens une quantité inespérée de gemmes: «Nous les avons affectées avec beaucoup d'autres et des grosses perles très coûteuses à l'achèvement d'un si saint ornement (= le crucifix)». L'abbé Abbon n'a pas été aussi chanceux que Suger...

Retournement de situation: l'anti-strophe est encore chantée par saint Bernard (et Jorge). Le vieillard aveugle du roman s'en prend aux personnages monstrueux dessinés par Adelme et conteste leur valeur morale dans les termes de saint Bernard³⁵. Et il tire sa véhémence d'un texte très connu de l'*Apologie* adressée par Bernard vers 1125 à son ami Guillaume, abbé de Saint-Thierry (à Reims). C'est un pamphlet contre Cluny³⁶: «Que viennent faire dans vos cloîtres où les religieux s'adon-

33 Suger, pp. 260-261 = Eco p. 149 (la citation est *ad sensum* pour la deuxième moitié du texte).

34 Eco, pp. 149-150.

35 Eco, pp. 87-88.

36 Cité par exemple par G. Duby, *Saint Bernard et l'art cistercien*, p. 125. Et aussi dans le volume de la collection Zodiaque consacré à *L'art cistercien*, p. 35.

nent aux saintes lectures ces monstres grotesques, ces extraordinaires beautés difformes et ces belles difformités? Que signifient ici des singes immondes, des lions féroces, de bizarres centaures qui ne sont hommes qu'à demi? Pourquoi ces tigres tachetés? Pourquoi des guerriers au combat? Pourquoi des chasseurs soufflant dans des cors? Ici l'on voit tantôt plusieurs corps sous une seule tête, tantôt plusieurs têtes sur un seul corps. Ici un quadrupède traîne une queue de reptile, là un poisson porte un corps de quadrupède. Ici un animal est à cheval. Enfin la diversité de ces formes apparaît si multiple et si merveilleuse qu'on déchiffre les marbres au lieu de lire dans les manuscrits, qu'on occupe le jour à contempler ces curiosités au lieu de méditer la loi de Dieu. Seigneur, si l'on ne rougit pas de ces absurdités, que l'on regrette au moins ce qu'elles ont coûté». Eco élague ici ce qui concerne la pauvreté, qui n'entre pas dans le propos présent, qui est tourné vers la question de la licéité du rire. Mais tout le reste y est bel et bien. Et l'intention est d'affirmer que l'homme doit refuser de se laisser distraire: «les figurations de l'imaginaire dispersent l'attention, la détournent de son seul but légitime, trouver Dieu à travers l'Écriture»³⁷. Rigueur et dépouillement de l'ascétisme. Alors que les monstres fantastiques attisent la curiosité vaine et nient d'une certaine manière le réel. Alors que les cisterciens, contre les cathares qui refusaient la matière, voulaient proclamer l'Incarnation. Le charnel dans sa nudité pour conduire à Dieu.

Et l'on retrouve saint Bernard, ou au moins des idées qui descendent de lui dans le transfert de l'érotique vers une méditation sur l'amour de Dieu et les vertus de la Vierge Mère³⁸. La spiritualité mariale du Moyen Age doit beaucoup à saint Bernard, qui a abondamment écrit sur le *Cantique des Cantiques*. Sur ce point, les aspirations franciscaines sont filles de l'abbé de Clairvaux. A partir du milieu du XII^{ème} siècle, le mouvement mystique prend de l'importance dans toute l'Europe, avec des figures notamment féminines; «retrouvant l'itinéraire décrit par saint Bernard tout en allant souvent plus loin que lui,

37 G. Duby, *Saint Bernard et l'art cistercien*, p. 126.

38 Là encore, G. Duby, *Saint Bernard et l'art cistercien*, pp. 81, 167.

elles n'hésitent pas à affirmer que ce monde n'est pas une 'région de dissemblance', mais qu'il est possible à l'âme de rejoindre dès ici-bas son Créateur en se laissant porter par l'amour, vécu avant tout comme un désir. Chez les mystiques italiennes, toute l'existence était orientée vers la recherche d'une rencontre avec Jésus, qui portait de la méditation de ses souffrances pour culminer dans une extase, décrite parfois en termes de jouissance érotique. L'essentiel est de faire le vide en soi pour parvenir à la fusion amoureuse des volontés et à cet état d'anéantissement où le sujet ne perçoit plus que la vie communiquée et partagée»³⁹. On ne s'étonnera pas de lire chez Eco des pages qui sont des quasi-citations d'Angèle de Foligno (1248-1309).

On retrouve cette sensibilité sur le plan esthétique aussi dans *Le Nom de la Rose*, à propos de la statue de la Vierge, qui est évoquée par deux fois⁴⁰: «Près de la dernière chapelle avant l'autel, dans la nef de gauche, se dressait une mince colonne où se trouvait une vierge de pierre, sculptée dans le style des modernes, au sourire ineffable, au ventre proéminent, l'enfant dans ses bras, vêtue d'une robe gracieuse, avec un léger corselet», et une autre description de la même statue peut se lire plus loin⁴¹: «en elle, il n'est pas jusqu'à la grâce du corps qui ne se fasse signe des beautés célestes, et c'est la raison pour laquelle le sculpteur l'a représentée avec toutes les grâces dont la femme doit être parée». Il (= Ubertain de Casale) me (= Adso) montra le buste menu de la Vierge, planté haut et serré dans un corselet lacé au centre par une gansette que les petites mains de l'Enfant s'amusaient à tirer. «Tu vois? *Pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice, nec fluitantia licenter, sed leniter restricta, repressa sed non depressa...*». Le jeune novice qu'est Adso est vivement troublé par l'évocation. La citation n'est pas tirée du *Cantique des Cantiques*, mais elle a une tonalité qui s'en rapproche de toute évidence. Et de fait il faut chercher parmi les commentateurs du poème biblique son auteur, qui n'est pas saint Bernard lui-même, mais un de

39 Citation d'André Vauchez, *Histoire du Christianisme*, tome 6, *Un temps d'épreuves (1274-1449)*, Desclée-Fayard 1990, p. 521.

40 Eco, p. 56.

41 Eco, p. 236.

ses continuateurs. Il s'agit en effet de Gilbert de Hoyland⁴², un cistercien d'origine anglaise mort en 1172, qui a notamment continué le commentaire du *Cantique des Cantiques* que Bernard laissa inachevé à sa mort en 1153. Gilbert présente la recherche de Dieu comme une recherche amoureuse; l'affectif y tient une place prépondérante. «L'intériorisation spirituelle, l'imprégnation progressive des puissances de l'âme par l'objet contemplé est une intériorisation du salut donné en Jésus-Christ, une conformité progressive au Christ, jusqu'à l'expérience de l'union mystique. C'est bien ce à quoi aboutit Ubertin qui est «ravi par une félicité intérieure». La citation latine d'Ubertin est précisément tirée du *Sermo* 31, qui est intitulé «*Quam pulchrae sunt mammae tuae, soror mea sponsa! Pulchriora sunt ubera tua vino, etc (= Cantique 4,10)*». Eco s'est arrêté à la fin du passage, qui dit ceci *leniter restricta, non fluitantia licenter*⁴³. Gilbert de Hoyland, à partir du texte biblique, disserte doctement de la juste mesure pour la poitrine féminine: ni trop, ni trop peu. Naturellement, il est amené à s'écarter de son point de départ sur un sujet potentiellement délicat. On est dans un domaine aux lisières du mystique et de l'érotique. Et le roman l'indique fort bien: Ubertin s'aperçoit du trouble d'Adso et brise là la discussion.

Quelques pages plus loin, Adso ouvre un manuscrit de l'Apocalypse. «Je tombai encore une fois, comme le soir précédent, sur la page de la mulier amicta sole. Mais il ne s'agissait pas du même livre, la miniature était différente, ici l'artiste avait plus longuement insisté sur les formes de la femme. J'en comparai le visage, le sein, les flancs flexueux avec la statue de la Vierge que j'avais vue en compagnie d'Ubertin. Le trait était différent, mais cette mulier aussi me sembla de toute beauté. Je pensai qu'il ne fallait pas que je m'attarde à ces songeries, et tournai quelques pages. Je trouvai une autre

42 Sur le personnage, voir le *Lexikon des Mittelalters*, s.v., ou, plus développé, le *DSpi*, 6, 371-374 (J. Vuong-Dinh-Lam), dont nous tirons ce qui suit.

43 *Sermo* 31,4 = PL 184, 163 A-B: «*Pulchra sunt enim ubera, quae paulum supereminet et tument modice: nec elata nimis, nec tamen aequata carni reliquae; quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta non fluitantia licenter. Hoc quidem exemplo qui verba bona, verba spiritualia debet proferre mulierum imitetur et studia et industriam*». Nous avons mis en italique ce qu'Eco a repris.

femme, mais cette fois c'était la prostituée de Babylone. Je ne fus point tant frappé par ses formes que par la pensée qu'elle était une femme comme l'autre, et pourtant celle-ci était vaisseau de tout vice, celle-là réceptacle de toute vertu»⁴⁴. Ce qu'Adso-Eco nous dit ici, à la suite lointaine des *Libri Carolini* de Charlemagne, c'est que l'image en soi est ambiguë. Mais complémentirement, que dans ce type de sensibilité, érotique et mystique vont de pair. La Vierge Marie et Eve sont en fait représentées comme on se représentait la beauté féminine à l'époque. A quelle époque exactement d'ailleurs? Ces représentations pourraient être plutôt du xv^{ème} siècle que du xiv^{ème} siècle, époque à laquelle est censé se passer le roman. Le manuscrit des Heures de Rohan (BN, Ms. latin 9471, folio 33v) présente une Vierge allaitant un peu de ce type, et cette iconographie est datée de 1419-1427, donc du début du xv^{ème} siècle, approximativement un siècle après la date des événements se déroulant dans le roman. Et J. Huizinga, *Le déclin du Moyen Age*⁴⁵, remarque à propos d'Eve représentée nue dans un retable de Gand à dater du xv^{ème} siècle: «ne nous figurons pas que l'élément érotique en soit tout à fait absent: suivant le code de beauté féminine de son temps, l'artiste a fait les seins petits et trop hauts, les bras longs et minces, le ventre proéminent». Mais ce type relève du xiv^{ème} siècle aussi; on en a un exemple dans une statue de Vierge de Villeneuve-les-Avignon qui est antérieure à 1335⁴⁶.

Quelles conclusions tirer du roman sur ces questions? Guillaume, qui est le personnage-clé du roman, manifeste ses réticences quand il parle avec Ubertin des confusions possibles entre érotique et mystique⁴⁷: «il n'y a qu'un pas entre vision extatique et frénésie de péché... Ce que je voulais dire, c'est qu'il y a peu de différence entre l'ardeur des Séraphins (remarquons ici que «Séraphins» signifie étymologiquement parlant «les brûlants») et l'ardeur de Lucifer, parce qu'ils naissent toujours d'un transport extrême de la volonté... (après avoir cité

44 Pages 247-248. La scène d'amour vient immédiatement après.

45 Paris (Petite Bibliothèque Payot 108), 1967, pp. 322-323.

46 Voir la reproduction dans *Virgines gothiques* (coll. *Zodiaque*, 2^{ème} éd. 1994), planches 6-9. La prédilection pour les petits seins pourrait s'expliquer parce que ce sont «des seins de pucelle» (*ibid.*, p. 12).

47 Pages 63-69.

en la critiquant Angèle de Foligno) je n'aime guère un amour qui transfère dans l'entretien avec le Très-Haut les frissons qu'on éprouve au contact de la chair».

Guillaume retient donc ses émotions, même (voire surtout!) en matière de spiritualité: «sans doute me suis-je habitué à Oxford, ... où l'expérience mystique aussi était d'un autre genre... Dieu senti, comme lumière, dans les rayons du soleil, dans les images des miroirs, dans la distribution des couleurs sur les parties de la matière ordonnée, dans les reflets du jour sur les feuilles mouillées...»⁴⁸. On le voit aussi clairement dans l'*Apostille*⁴⁹: «Lui (= Guillaume) ne le pouvait pas (= être ému), parce qu'il était fait d'une autre pâte et que ses émotions étaient toutes mentales, ou très retenues...».

Sur ce point, Guillaume s'oppose «au grand courant de l'invasion mystique qui marque les derniers siècles du Moyen Age et qui a profondément renouvelé le contenu de la vie spirituelle». «Chez les mystiques italiennes, toute l'existence était orientée vers la recherche d'une rencontre avec Jésus, qui partait de la méditation de ses souffrances pour culminer dans une extase, décrite parfois en termes de jouissance érotique. L'essentiel est de faire le vide en soi pour parvenir à la fusion amoureuse des volontés et à cet état d'anéantissement où le sujet ne perçoit plus que la vie communiquée et partagée». «L'extase est décrite... comme un état de douceur et de suavité où l'âme éprouve des *consolations spirituelles* qui sont au-delà de toute parole. Ainsi, bien avant que cette idée ne s'étende au domaine scientifique, la connaissance en matière religieuse se définit comme une expérience directe de Dieu en dehors de toute opération intellectuelle. Par là même le courant mystique savait du dedans un des postulats fondamentaux sur lesquels reposait la chrétienté médiévale, à savoir la synthèse harmonieuse entre la raison et la foi poursuivie avec persévérance par les théologiens, de saint Anselme à saint Thomas d'Aquin»⁵⁰. Guillaume est le continuateur de ces derniers, sur ce plan du moins.

48 Page 66.

49 Page 525.

50 Citations tirées de *l'Histoire du Christianisme, des origines à nos jours*, tome VI: *Un temps d'épreuves (1274-1449)*, Desclée-Fayard 1990, pages 521-522 (chap. *La sanctification*, par André Vauchez).

Mais l'histoire se termine mal: d'abord Guillaume et Adso regardent l'église du monastère qui brûle, et Guillaume, revenant en arrière, comprend que dans sa poursuite d'un esprit pervers et raisonneur (celui de l'aveugle Jorge), il s'est trompé d'un bout à l'autre sur le fond des choses: «Où gît toute ma sagesse? Je me suis comporté en homme obstiné, poursuivant un simulacre d'ordre, quand je devais bien savoir qu'il n'est point d'ordre dans l'univers...»⁵¹. Et la discussion qui s'amorce entre Adso et Guillaume sur l'existence de Dieu est irrémédiablement interrompue par la chute d'un pan de mur des combles du dortoir.

Et ensuite Adso devenu vieux (*Dernier feuillet*) tombe dans ce mysticisme à l'égard duquel Guillaume était si réticent⁵²; sa conclusion s'exprime en termes de théologie négative, de silence, de ténèbres: «D'ici peu, je me réunirai avec mon principe, et je ne crois plus que ce soit le dieu de gloire dont m'avaient parlé les abbés de mon ordre (= les bénédictins), ou de joie, comme croyaient les minorités d'alors, peut-être pas même de pitié... Je tomberai dans la divinité silencieuse et inhabitée où il n'est ni œuvre ni image». Et Adso ne sait plus «si la lettre qu'il a écrite contient un certain sens caché, et si elle en contient plus d'un, beaucoup, ou point du tout». Emporté par son élan, Adso cite même des auteurs qu'il a difficilement pu connaître, parce qu'ils sont postérieurs au moment où il est censé écrire (environ 1380), comme Thomas de Kemp (1380-1471) ou surtout Angelus Silesius (1624-1677)! De sorte que *Le Nom de la Rose* est, *in fine*, ouvert à toutes les conclusions possibles sous cet angle, une œuvre vraiment ouverte. Et cela rejoint la fin de la préface elle-même, où Eco laisse entendre, par une ironique antiphrase, que les modernes sont très proches des médiévaux, malgré les apparences.

MICHEL J.-L. PERRIN

Université de Picardie Jules Verne

51 Page 497. Voir aussi pp. 498 et 502.

52 Pages 504-505. Significativement, le début du roman (p. 17), où Adso explique son état d'esprit au moment où il se met à écrire, est de la même tonalité.