



HAL
open science

**‘Or me rembeliz la pucele’, Discours sur Liénor et
stylistique de la renommée dans le Roman de la rose ou
de Guillaume de Dole**

Vanessa Obry

► **To cite this version:**

Vanessa Obry. ‘Or me rembeliz la pucele’, Discours sur Liénor et stylistique de la renommée dans le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole. *Méthode! : Revue de littératures française et comparée* [Nous t’affirmons méthode!], 2015, 25, pp.39-45. hal-01853145

HAL Id: hal-01853145

<https://hal.science/hal-01853145>

Submitted on 2 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Or me rembeliz la pucele »

Discours sur Liénor et stylistique de la renommée dans le *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*

Vanessa Obry

Université de Haute-Alsace

INTRODUCTION : VÉRITÉS, MENSONGES ET DISCOURS RAPPORTÉ

Introduite dans le roman par la voix d'un jongleur, Liénor est avant tout un être de mots. Pour divertir l'empereur Conrad, Jouglet raconte une histoire dont les héros ont tout de figures idéales, puis il affirme qu'il existe dans la réalité deux êtres dont la perfection égale, voire dépasse, celle des personnages de la fiction : Guillaume de Dole et sa sœur Liénor. De cette célèbre scène du *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart (désormais *Guillaume de Dole*), on peut retenir à la suite de Michel Zink « que la réalité dépasse la fiction littéraire, mais se définit par rapport à elle, et finalement lui obéit¹ ». Dans le vers qui sert de titre au présent article (v. 804), en incitant Jouglet à « embellir la demoiselle », au lieu de lui demander simplement de poursuivre sa description, l'empereur confirme que l'héroïne émane de la parole du jongleur. La jeune fille devient ensuite l'objet de multiples discours constituant sa renommée : elle est, même absente, « le sujet primordial des préoccupations d'autrui, le centre des discussions et des confidences² ». Tant qu'on ne la voit pas, ou parce qu'il est interdit de la voir³, l'identité de l'héroïne se construit à travers les propos tenus sur elle, dans le cadre d'un roman où la circulation de la renommée est essentielle. Si les « amours de renommée⁴ » dominent ainsi l'intrigue amoureuse jusqu'à la rencontre finale, c'est aussi une renommée mise en cause et manipulée qui constitue le drame central du roman. L'intrigue tramée par le sénéchal, qui a conduit Gaston Paris à rattacher le texte au « Cycle de la gageure⁵ », repose sur des discours : les révélations véridiques succèdent aux propos mensongers et rétablissent l'honneur bafoué de la jeune fille. *Guillaume de Dole* entretient un rapport complexe à la vérité, d'abord car Liénor parvient grâce à un mensonge à rétablir le vrai, mais aussi parce que ce texte, que l'on a parfois réduit à une recherche de vérité référentielle⁶, se révèle par bien des aspects un sommet de l'artifice littéraire ou, pour reprendre le titre de la célèbre étude de Roger Dragonetti, de « l'art du faux »⁷.

Nous proposerons ici une analyse stylistique de cette question du vrai et du faux dans *Guillaume de Dole*, en nous appuyant sur les propos et jugements portés sur Liénor tout au long du roman. Nous nous laisserons guider par une interrogation simple en apparence : comment les paroles vraies et mensongères sont-elles représentées ? Il s'agira en premier lieu

¹ M. Zink, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979 (Paris, Les Belles Lettres, 2014), p. 26.

² C. Lachet, « Présence de Liénor dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », in « *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble* » : hommage à Jean Dufournet (Jean-Claude Aubailly et al. éd.), Paris, Champion, 1993, p. 817.

³ Voir v. 3335-3339.

⁴ M. Zink, *op. cit.*, p. 93-117.

⁵ Il définit ainsi l'intrigue de la gageure : « Un homme se porte garant de la vertu d'une femme à l'encontre d'un autre homme qui se fait fort de la séduire ; par suite d'apparences trompeuses, la femme semble avoir en effet cédé au séducteur, mais enfin son innocence est reconnue » (G. Paris, « Le cycle de la gageure », *Romania*, 32, 1903, p. 481). *Guillaume de Dole* se distingue cependant par l'absence de pari à l'origine de l'action du sénéchal.

⁶ Sur le rattachement du texte à la catégorie du roman réaliste et sur les effets de réel, voir notamment R. Lejeune-Dehousse, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1935 (Genève, Slatkine Reprints, 1968) et A. Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960.

⁷ R. Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

La notion d'artifice est empruntée Michel Zink, qui assimile le roman à un trompe-l'œil exhibant son artificialité (M. Zink, *op. cit.*, premier chapitre.)

d'une étude du discours rapporté qui s'attachera aux propos attribués à des personnages et contenant des informations, un portrait ou un jugement sur l'héroïne. Ce point de vue des personnages sera confronté au portrait brossé par la voix du narrateur. La distinction des différents types de discours, rapportés ou non, sur l'héroïne, permettra de définir le degré de prise en charge des propos par la voix du narrateur, et de voir se dessiner une poétique de la vérité et du mensonge.

L'étude du discours rapporté s'appuiera sur les conclusions de Bernard Cerquiglini et Sophie Marnette, qui ont mis au jour le fonctionnement du discours rapporté dans les textes médiévaux. Bernard Cerquiglini oppose ainsi l'« inscription confiante » de la parole dans le récit en vers à l'« écriture méfiante » de la prose⁸, qui assimile et explique les propos des personnages. En l'absence de ponctuation systématique du discours rapporté dans les manuscrits – les guillemets et tirets de nos éditions étant le fait des éditeurs modernes – les textes en vers présentent par exemple beaucoup plus de passages au discours direct sans introduction explicite, pour lesquelles des marques lexicales, rhétoriques ou prosodiques suffisent à signaler la limite des prises de parole, tandis que la prose a tendance à encadrer ces mêmes prises de parole. Dans la continuité de ces travaux, Sophie Marnette a cherché à définir le degré de contrôle exercé par le narrateur sur les paroles rapportées dans les différents genres littéraires médiévaux⁹. La linguiste se fonde sur une échelle, établie par Leech et Short¹⁰, du contrôle apparent du narrateur : dans le cas du « rapport narratif d'une action » ou « d'un acte de langage » (discours narrativisé), le contrôle apparent du narrateur est total, dans le discours indirect et le discours indirect libre, ce contrôle apparent est partiel, tandis que le discours direct et le discours direct libre se caractérisent par une absence de contrôle apparent du narrateur. Sophie Marnette souligne une forte tendance, dans le roman en vers, à l'emploi du discours direct sans *verbum dicendi* (du type « il dit : ») et à l'emploi du discours indirect libre. Le contrôle exercé par le narrateur y est donc assez faible et la narration est perméable aux discours des personnages, tandis que les romans en prose se caractérisent par un contrôle plus strict et plus explicite. C'est dans une perspective semblable et en mobilisant certains des outils de ces études linguistiques que nous nous demanderons quelles relations s'établissent, dans le texte de Jean Renart, entre la voix du narrateur et les discours des personnages.

I. VIRTUOSITÉ POLYPHONIQUE ET OMNIPRÉSENCE MASQUÉE DE LA VOIX DU NARRATEUR

L'importance de la parole des personnages dans *Guillaume de Dole* a très souvent été mise en avant. Si Gaston Paris en faisait un défaut assimilable à du délayage¹¹, la plupart des médiévistes y voient une caractéristique de la composition du roman où le langage prime sur l'action¹². Jean-Charles Payen montre ainsi comment le dialogue provoque les rebondissements principaux de l'intrigue¹³ et Michel Zink souligne que la description des

⁸ B. Cerquiglini, *La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981, p. 36 et 77.

⁹ S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 115-136.

¹⁰ G. Leech, M. Short, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London-New York, Longman, 1981.

¹¹ G. Paris, art. cit., p. 489.

¹² N. J. Lacy, « *Amer par oïr dire: Guillaume de Dole and the drama of language* », *The French Review*, 54:6, 1980-1981, p. 779-787.

¹³ J.-C. Payen, « Structure et sens de *Guillaume de Dole* », in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 487. Voir aussi A. M. Babbì, « La rencontre différée dans le *Guillaume de Dole* : Bele Liénors », in *Cultures courtoises en mouvement* (Isabelle Arseneau & Francis Gingras éd.), Montréal, PUM, 2011, p. 38-45.

héros se situe souvent au sein des paroles prononcées par d'autres personnages¹⁴. Le narrateur s'efface volontiers derrière d'autre voix, mais il n'est pas, pour autant, absent : il se caractérise au contraire par une forme d'interventionnisme que l'on peut lire dans de fréquents commentaires méta-narratifs¹⁵. Les discours tenus sur Liénor illustrent ces deux caractéristiques de l'énonciation du roman. L'œuvre laisse entendre des voix diverses, qui expriment autant de points de vue sur le personnage et dont la variété relève d'une véritable virtuosité. Mais l'ouverture à une multiplicité de discours ne masque que partiellement le contrôle omniprésent du narrateur.

Les portraits pleinement assumés par le récit sont peu nombreux. Avant les scènes finales qui rétablissent l'innocence de l'héroïne, on ne relève que quelques ébauches de descriptions physiques ou morales (v. 1125-27, v. 1288-91). Les portraits véritables, souvent en action, n'apparaissent qu'avec l'arrivée de Liénor à la cour de Conrad : d'abord donnée à voir lors des préparatifs de son apparition (v. 4350-80), l'héroïne est décrite à deux reprises quand elle se présente face aux barons (v. 4521-38, v. 4709-43). La description de sa robe viendra achever le tableau (v. 5324-56).

Le discours narrativisé, par lequel le récit rapporte un échange sans retranscrire les paroles elles-mêmes, concerne peu de passages, mais il s'agit de moments cruciaux de l'intrigue. Ainsi, le roman ne nous donne pas à entendre directement le portrait de Liénor par Jouglet, même s'il fait écho à la description de la dame fictive qui le précède :

*Lors li a cil mout bien descrite
la gentil pucele honoree. (v. 815-6)*

Un autre propos, adressé par Jouglet à Guillaume suit ce même procédé :

*Lors li a conté tot son estre
et la maniere de l'afere. (v. 1492-3)*

Le texte est ambigu ici et il n'est pas certain que « l'afere » exposée par le jongleur contienne des allusions à Liénor, puisqu'au même moment l'empereur cache la véritable raison de son invitation adressée au héros ; c'est pourtant la lecture proposée par Rita Lejeune¹⁶. Plus loin, des passages beaucoup plus importants encore usent du discours narrativisé. Lors de la visite du sénéchal malveillant à la mère du héros, la révélation de l'existence de la rose est en partie prise en charge par la voix du narrateur :

*Si li a conté tot l'afaire
de la rose desor la cuisse :
« Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merveille
come de la rose vermelle
desor la cuisse blanche et tendre.
Il n'est merveille ne soit mendre
a oïr, ce n'est nule doute. » (v. 3360-7).*

¹⁴ M. Zink, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Ces interventions fréquentes sont interprétées par Rita Lejeune comme une marque du style enjoué et du regard acerbe sur le monde qu'elle attribue à l'auteur (R. Lejeune-Dehousse, *op. cit.*, notamment p. 265-284). La notion de subjectivité du roman gothique, proposée par Lydie Louison, va dans ce sens aussi : L. Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004, p. 408 *sq.* L'ouvrage souligne que les jugements portés par le narrateur sur les personnages constituent l'une des singularités de l'écriture de Jean Renart (*ibid.*, p. 445).

¹⁶ R. Lejeune-Dehousse, *op. cit.*, p. 40.

La première mention de la rose se situe en récit (v. 3361). Dans la mesure où le manuscrit médiéval ne possède pas de guillemets, et que ceux-ci relèvent du choix de l'éditeur, on pourrait tout aussi bien supposer que la description qui suit (v. 3362-7) est elle aussi le fait du narrateur : aucun autre indice ne s'y oppose¹⁷. Que l'on accepte ou non cette hypothèse, on peut du moins conclure à la superposition de la voix du narrateur et de celle du personnage, le premier maintenant une forme de contrôle sur la parole du second. On retrouve enfin une alternance de discours narrativisé et de discours direct lors du dialogue entre Guillaume et son neveu (v. 3814-23).

Le discours indirect est présent à quelques reprises, pour retranscrire le jugement de Nicole sur Liénor et son frère (v. 1236-8), une question du sénéchal sur l'identité de l'héroïne (v. 3532-6) et enfin, plus fondamentalement, lors de la révélation mensongère du sénéchal, qui raconte à l'empereur la perte de virginité de Liénor en donnant la rose comme preuve (v. 3584-9).

Tous ces exemples témoignent de l'omniprésence d'un narrateur qui peut assumer des jugements sur l'héroïne et choisit de prendre en charge certains moments clés des échanges verbaux. Pourtant, la plupart des propos tenus sur Liénor sont retranscrits au discours direct¹⁸. Cette place du discours direct correspond bien aux caractéristiques propres aux romans en vers analysées dans les études linguistiques que nous citons en introduction. Mais son analyse laisse cependant transparaître une volonté de contrôle du discours des personnages, elle nous met une nouvelle fois sur la piste d'un mélange des voix et d'une présence constante de la voix du narrateur.

La souplesse des transitions entre le récit et le discours direct comme entre les prises de parole successives de plusieurs interlocuteurs confirme l'« inscription confiante » de la voix des personnages dans le récit qu'évoque Bernard Cerquiglini. Ainsi, dans le dialogue au cours duquel Jouglet parle pour la première fois de Liénor à l'empereur Conrad (v. 739-838), les répliques introduites par des *verba dicendi* antéposés alternent avec des changements de locuteurs sans indication autre qu'une apostrophe ou le passage d'une modalité interrogative à une modalité assertive :

*Fet Jouglés : « Vos dites merveille,
que n'est ne si preuz ne si bele
ne chevalier ne damoisele [...]]
Et si sai bien com el a non,
que ses freres est de haut non
et de mout gregnor pris encore
que cil dont ge vos disoie ore
qui si estoit bien entechiez.
- Biaux amis Joublet, or sachiez : [...]]
- Di moi dont por quoi s'en avoue ?
- Qu'il en maint pres, a un plessié (v. 739-84)*

On retrouve ces mêmes procédés dans la plupart des passages relevés¹⁹. Pourtant, ces extraits sont émaillés de traces d'un contrôle du narrateur, à travers des commentaires sur la réception du discours direct par l'interlocuteur (v. 793-6, 1411-2, 3516-7, 3921-3, puis 3936-92, 4014-24) ou sur les modalités d'énonciation (v. 1108, 1399). Parfois un jugement est porté sur le discours lui-même, qualifié de « biau sermon » (v. 2989), ou au contraire de mensonge (v. 3468 *sq.*, 4775).

¹⁷ En outre, la première personne qui apparaît dans la traduction du v. 3367 proposée par Jean Dufournet, « je vous le certifie », est absente en ancien français.

¹⁸ Les passages pris en compte sont les suivants : v. 739-838, 1110-4, 1400-22, 2984-3096, 3474-3583, 3663-3726, 3802-13 puis 3824-31, 3921-3, puis 3936-92, 4543-4, 4554-5, 4606-7, 4617-9, 4686-99, 5046-57, 5137-48.

¹⁹ v. 1400-22, 3474-3583, 3802-13 puis 3824-31 etc.

Dans certains passages enfin, il est difficile de délimiter le discours direct et les interventions du narrateur. Ainsi, lorsque Conrad se décide à parler avec Guillaume de sa sœur, en feignant d'ignorer son nom, le dialogue inclut des prises de parole ayant toute l'apparence du discours direct, mais qui ne peuvent pas être attribuées aux deux personnages présents :

«- Dites moi coment el a non.»
(Ha! Dex! porq'a il or ce dit?
Ja l'a il si ou cuer escrit,
le non qui n'en puet issir fors!
Si a non bele Liénors.
« Certes; fet l'empereres frans,
l'amor en est lors plus plesans
quant il en oit autrui parler».
Et por ce ne l'osa nomer
por doutance de l'aperçoivre.)
« Il n'a si bele jusqu'au Toivre,
fet il, si a non Liénors.» (v. 2994-3005).

Les vers mis entre parenthèses par l'éditeur ne peuvent pas, en toute vraisemblance, être prononcés par Conrad ou par Guillaume : la clarification par la ponctuation est le fruit du travail du chercheur moderne, et non de l'auteur médiéval, dont l'écriture tend à brouiller les frontières entre les voix. En outre, le manuscrit présente dans ce passage des points à chaque changement d'interlocuteur, mais le texte mis ici entre parenthèses y a le même statut qu'une prise de parole indépendante, avec un point juste avant et juste après²⁰. De manière moins marquante peut-être, ce mélange des voix peut passer par l'insertion d'un passage au discours indirect au sein d'un dialogue au discours direct (voir v. 3532-8).

Faire parler son personnage, mais en ne le laissant que très rarement seul et en lui associant une deuxième voix, tel semble être le procédé privilégié par l'auteur de *Guillaume de Dole*. Comme le souligne Jean-Charles Payen, le créateur occupe une place paradoxale dans le roman : « Jean Renart feint d'être étranger à son récit et de ne pas savoir où il va, ni ce que pense tel ou tel personnage²¹ », mais cela témoigne en réalité d'une grande maîtrise et d'un contrôle virtuose des voix multiples que le texte laisse entendre. Ces considérations générales appellent des distinctions entre les différentes étapes de l'intrigue.

II. LA CONSTRUCTION DE LA RENOMMÉE DE LIÉNOR OU L'ART DE FILTRER LA VÉRITÉ

De l'introduction de Liénor dans le récit par Jouglet à l'aveu de son amour et de son projet de mariage par Conrad à Guillaume, une première série de discours sur l'héroïne émaille régulièrement le texte. Ils construisent peu à peu la renommée du personnage grâce à de multiples voix. La jeune fille est alors isolée dans le « plessié » où demeurent aussi Guillaume et sa mère, plus précisément encore dans la chambre qui y est réservée aux dames, et elle n'a pas encore accès au second espace qui structure le roman, la cour itinérante de l'empereur Conrad, lieu public par excellence. C'est donc au sein d'une tension entre public et privé que s'inscrivent tous les propos tenus sur Liénor. Le sentiment que Conrad peine à avouer contribue à cette tension et l'un des enjeux du roman, dans ses premiers développements, est bel et bien la distinction entre ce qui sera dit et ce qui ne le sera pas à

²⁰ Pour une analyse de ce passage et de la ponctuation du texte en général, voir notre travail à paraître : V. Obry, « La ponctuation du *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* : remarques sur le style de Jean Renart », in *Ponctuer le texte médiéval* (Valérie Fasseur & Cécile Le Cornec-Rochelois), Genève, Droz.

²¹ J-C. Payen, art. cit., p. 492.

propos de l'héroïne. Même s'il n'est pas encore question du secret de la rose à ce stade de l'intrigue, la vérité sur Liénor est déjà en partie cachée.

La plupart des échanges rendent alors compte de la préoccupation de dire ou d'entendre cette vérité. Dans l'exemple ci-dessous, le jugement de Nicole sur l'héroïne et son frère, retranscrit au discours indirect, devra ainsi passer de la sphère privée à la sphère publique lorsque l'empereur en aura connaissance :

*et se pense c'ainc mes ne vit
si bons enfanz ne tele mere,
si le savra li emperere. (v. 1236-8)*

De même, lorsque Jouglet expose « la maniere de l'afere » à Guillaume, nouvellement arrivé à la cour (voir la citation des v. 1492-3 ci-dessus), Guillaume conclut qu'il a obtenu la vérité (v. 1506-8). Le texte élabore un discours véridique qui construit l'identité de son héroïne, mais la diffusion de la vérité sur Liénor, et en particulier la diffusion publique de cette vérité, est souvent difficile ou retardée. La plupart des dialogues importants sont secrets, comme l'entrevue « en sus de gent vers la chapele » (v. 1399) de l'empereur et de Nicole à son retour à la cour. À plusieurs reprises, le narrateur retranscrit les pensées de Conrad qui n'ose pas parler de Liénor (notamment v. 1636-41). Lorsqu'il s'adresse enfin à Guillaume, encore une fois à l'écart (v. 2980-1), l'aveu de son amour est, dans un premier temps, une nouvelle dissimulation, puisque l'empereur fait en sorte d'entendre le nom de la jeune fille en feignant de ne pas le connaître. Le mélange des voix que nous avons déjà étudié dans ce passage (v. 2994-3005) peut ainsi être lu comme le signe de cette difficulté à faire émerger la vérité. Une fois ses sentiments révélés, Conrad exprime sa volonté de les rendre publics (« Puis lor dirai tot mon corage », v. 3091), projet dont la réalisation sera retardée par les mauvaises intentions du sénéchal.

À ces obstacles traduisant la difficulté de diffuser les paroles véridiques s'ajoutent de nombreux procédés de mise à distance, qui constituent autant de filtres au travers desquels on ne fait qu'entrevoir la vérité sur Liénor. Cette distance est d'abord celle de la fiction, que nous avons mise au jour dans le dialogue de présentation de l'héroïne : de l'introduction indirecte prononcée par le jongleur, à son portrait qui « embellit » la demoiselle et n'est retranscrit qu'au discours narrativisé, le texte multiplie les strates qui exhibent le caractère fictionnel de l'être de Liénor. Une fois que l'on a vu Liénor agir et parler, les paroles la concernant tendent à se parer de procédés rhétoriques qui, une nouvelle fois, mettent à distance l'image de l'héroïne, en la désignant de manière indirecte. Guillaume propose ainsi à Nicole de lui présenter sa sœur et sa mère en ayant recours à une métaphore :

*Venez en, fet il, main a main,
si vos moustrerai mon tresor. (v. 1114-5)*

Lorsque le messager fait son compte rendu à Conrad, c'est en l'introduisant par une prétériorité et une nouvelle métaphore, celle de la « merveille » :

*Tesiez, fet il, ne dites mes !
Nus hom, s'il n'estoit bien confès,
ne doit parler de tel merveille.
Ele fu nee sanz pareille
et de beauté et de simplece. (v. 1402-6)*

On peut ajouter à ces exemples la comparaison qui fait office de bref portrait de l'héroïne, et qui prend place peu avant cet épisode :

*Ce sachiez, mout i a lessiee
sa mere et sa seror dolente,
qui plus estoit droite d'une ente
et plus fresche que nule rose (v. 1288-91)*

Les premiers épisodes du roman construisent ainsi un discours à la fois discontinu et complexe sur l'héroïne. Le contrôle constant, bien qu'en apparence discret, de la voix du narrateur sur le discours direct apparaît comme un filtre supplémentaire. Malgré cette omniprésence du discours direct et alors même que l'intrigue ne pose pas encore directement les questions du secret et du mensonge qui feront leur apparition ensuite, tout est indirect dans le discours porté sur l'héroïne. Certaines insertions lyriques concourent à ce phénomène, notamment lorsque leur fonction est d'exprimer les véritables sentiments que l'empereur cache à son entourage. Claude Lachet a par exemple souligné à quel point les pièces lyriques pouvaient être une façon de parler de Liénor : le critique souligne que la jeune femme inspire les chansons au souverain et trouve l'anagramme de son nom dans plusieurs poèmes²². Le désir inavoué mais qui transparaît dans le poème de Gace Brulé chanté par l'empereur après l'envoi de la lettre d'invitation à Guillaume (v. 846-52) est plus authentique que le désir avoué exprimé par Nicole et retranscrit au discours direct :

*Sachiez que grant faim li est prise
de vos veoir prochainement. (v. 978-9)*

La vérité des sentiments passe par la médiation de la parole poétique, tandis que les mots retranscrits au discours direct, apparemment avec le moins de médiation possible, donnent une image du désir détourné de son objet véritable. De même, lorsque le sénéchal surprend le dialogue secret de Conrad et Guillaume, c'est le chant qui lui permet de comprendre la situation (v. 3200-3). Avant même l'action malveillante du sénéchal, tout discours sur Liénor, personnage fictif et secret, est donc filtré ; la parole apparemment libre s'en trouve biaisée.

III. L'ÉPISODE DE LA ROSE OU LA MISE EN SCÈNE DE LA LIBÉRATION DE LA PAROLE

Un changement se produit avec l'intervention du sénéchal, qui met en branle la péripétie qui occupera désormais une place centrale dans le texte, autour de la virginité de Liénor, de son honneur et de la rose inscrite sur sa cuisse. Dans un premier temps, les discours qui semblent les moins contrôlés par le narrateur correspondent aux paroles mensongères, tandis que les vérités restent médiatisées, mais on assiste ensuite à une libération de la parole.

Si les propos mensongers, en particulier ceux du sénéchal, semblent les plus libres lors de l'élaboration de son stratagème, c'est que, pendant sa visite à la mère de l'héroïne, ses mots sont retranscrits de manière privilégiée au discours direct, tandis que les révélations de la mère à propos de la rose semblent contrôlées, voire mises à distance, par la relation au moins partiellement prise en charge par le narrateur. Comme nous l'avons analysé précédemment (v. 3360-7), la première fois que la rose est évoquée dans le roman, à l'exception du titre proposé par le prologue, elle est exclue de la parole du personnage et témoigne d'une prise de contrôle du narrateur. L'élément principal du dialogue entre la mère indiscreète et le sénéchal se trouve ainsi mis à l'écart de la scène. Norris Lacy voit dans le traitement rapide de la conversation centrale de l'épisode l'une des preuves du peu d'intérêt accordé par Jean Renart aux ressorts dramatiques de l'action²³. Sans prendre en considération la forme des paroles rapportées, Michel Zink souligne quant à lui le lien entre la rose et la parole, dans une intrigue où les mots suffisent à déclencher le drame, à perdre Liénor puis à la

²² C. Lachet, art. cit., p. 821-823.

²³ N. J. Lacy, art. cit., p. 784.

sauver : il fait ainsi de ce dialogue la première étape d'un parcours lors duquel la nouvelle « vole de bouche en bouche, ou plutôt, comme un secret divulgué qu'elle est, de bouche à oreille²⁴ ». Roger Dragonetti considère enfin l'« affaire de la rose » comme le point culminant de l'art du faux dans le texte : à la ruse du sénéchal répond la ruse des femmes. Si l'on accepte l'hypothèse d'une invention de toute pièce de ce secret par la mère que propose ce critique²⁵, on pourrait voir dans l'usage du discours narrativisé le signe de cette invention, soutenue par un narrateur complice. Sans même entrer dans le débat sur la question, la première évocation de la rose ne nous semble pas témoigner d'un manque d'intérêt, mais au contraire d'une élaboration maîtrisée de l'intrigue se nouant autour de cet élément central : il s'agit bien d'un signe de l'habileté de la conduite du récit. La présentation de la parole de la mère doit en effet être mise en relation avec ce qui suit et avec les autres passages où des personnages parlent de la rose. Lors du retour du sénéchal à la cour de Conrad, son discours calomnieux est toujours transcrit au discours direct (v. 3474 *sq.*) à l'exception de la révélation concernant la rose, au discours indirect :

*et por ce que croire l'an puisse,
de la rose desor la cuisse
li a dit mout veraie ensaigne.* (v. 3587-9)

Là encore, l'évocation du secret de Liénor est réservée à une parole assumée par le narrateur au moins autant que par le personnage.

Un renversement se produit au cours du dialogue entre Guillaume et Conrad dans le verger. La rose est cette fois mentionnée par l'empereur en conclusion d'un long échange au discours direct :

*- Savez qui fet la chose aperte ?
qu'el a sor la cuisse la rose,
n'onques nule si bele chose
ne fu en rosier n'en escu.* (v. 3724-7)

Elle ne quittera plus la parole, rapportée directement, des différents personnages. Lorsque Guillaume résume les événements à son neveu, la rose est évoquée au discours direct, tandis que le discours narrativisé et le discours indirect prennent en charge le reste de son récit :

*Il li a conté l'estrement,
comment el les avoit honiz : [...]
tot l'afere li va moustrant,
coment ses sires, l'emperere,
por la beauté qui en li ere,
la devoit avoir a moullier [...]
- Coment le sot il ? – Par la rose
qu'il me dit qu'el a sor la cuisse.* (v. 3814-29)

Jusqu'à l'intervention de Liénor à Mayence, c'est toujours au discours direct que le secret de la rose est évoqué (voir aussi v. 5046-51). Le passage du discours narrativisé et du discours indirect, contrôlés par la voix du narrateur, au discours direct mime la révélation du secret, qui établit l'innocence de Liénor. Il s'agit d'une véritable mise en scène de la libération de la parole, participant à la logique de dévoilement qui conclut le roman.

²⁴ M. Zink, *op. cit.*, p. 48.

²⁵ R. Dragonetti, *op. cit.*, en particulier p. 89.

CONCLUSION : DU MÉLANGE À LA SÉPARATION DES VOIX

Alors que les révélations successives qui dénouent l'intrigue tramée par le sénéchal, au moyen d'une autre intrigue tramée par Liénor, occupent le discours direct, la voix du narrateur se sépare de celle de ses personnages, dans la mesure où c'est à ce stade du roman que l'on voit apparaître les véritables portraits en récit de l'héroïne. Si le regard des spectateurs de l'arrivée de Liénor est bien présent dans ces passages (voir notamment les v. 4521-38²⁶), c'est une voix clairement distincte de celle de ces personnages qui brosse le portrait de l'héroïne. À une parole retranscrite au discours direct et représentée comme affranchie du contrôle du narrateur répond ainsi une voix régissant le récit à son tour libérée de son rôle de gardien du secret de la rose, et assumant son propre point de vue sur l'héroïne.

Le filtre du narrateur est partout et imprime la marque d'un auteur virtuose aux discours portés sur l'héroïne. Ces paroles servent à construire sa renommée, à la mettre en péril puis à la rétablir, et leur contrôle peut être modulé, pour les besoins de tel ou tel épisode. L'œuvre constitue bel et bien, à ce titre aussi, un roman de la parole, où résonnent les échos de voix multiples. La séparation des voix, qui nous semble caractériser les discours sur Liénor à la fin du roman, peut ainsi apparaître comme un retour à une distribution plus traditionnelle des prises de parole, s'opposant au mélange polyphonique qui précède et qui fait la singularité de l'écriture de Jean Renart. Sans doute s'agit-il d'une façon, sinon d'« entrer en religion », comme le disent les derniers mots du texte, du moins de rentrer dans la norme, en mettant fin à certains faux-semblants au moment de conclure, sous le signe du mariage et de la norme sociale, un texte assurément hors-normes.

²⁶ Les deux autres portraits, déjà cités, occupent les v. 4350-80 et 4709-43.