



**HAL**  
open science

# Étude littéraire des vers 126 à 466 du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris

Stéphanie Le Briz-Orgeur

► **To cite this version:**

Stéphanie Le Briz-Orgeur. Étude littéraire des vers 126 à 466 du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris. Loxias, 2012, Autour des programmes de concours littéraires, 39. hal-04524771

**HAL Id: hal-04524771**

**<https://hal.science/hal-04524771v1>**

Submitted on 5 Sep 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



# Étude littéraire des vers 126 à 466 du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris

Stéphanie Le Briz-Orgeur

Université de Nice-Sophia Antipolis – CEPAM (UMR 7264)

Étude littéraire des vers 126 à 466 du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, (éd. trad. Armand Strubel, Paris, 1992) proposée dans le cadre de la préparation à l'agrégation de Lettres 2013.

**Remarques :** À l'ouverture des différentes parties, les éléments placés entre crochets dessinent le plan suivi ; ils ne doivent pas être énoncés tels quels à l'oral et sont de ce fait souvent suivis de courtes phrases qui les explicitent. Dans le corps de l'étude, les passages entre crochets fournissent des éclaircissements ou des précisions que l'on pourrait être amené à donner lors de l'entretien avec le jury. Quant aux références bibliographiques, elles se limitent dans le corps de l'étude à la mention de leur titre, mais elles sont dûment développées après la conclusion.

## [Introduction]

Dès le prologue du *Roman de la Rose*, le nom « senefiance » et les adverbes « covertement » et « apertement » (v. 16 et 19-20) ont suggéré que le « songe » fait autrefois et maintenant relaté, était un « *somnium* », c'est-à-dire un de ces rêves qui, selon Macrobe, exigent une « *interpretatio* », un déchiffrement. Cependant, si l'on excepte les occurrences du nom « amors » aux vers 22-23 et 31-33 – où l'on peut d'ailleurs avoir affaire à de simples *abstracta agentia* plutôt qu'à des personnifications –, rien n'est encore venu confirmer l'entrée en allégorie potentiellement inaugurée par l'éloge des rêves cryptés. Parvenu auprès d'une rivière, le rêveur a même ostensiblement contredit les attentes de l'auditeur-lecteur, qui ne l'a vu suivre aucune des voies tracées par la littérature romanesque ou lyrique, aucune des voies qui auraient pu sécréter une métaphore susceptible d'orienter le récit allégorique attendu. En effet le rêveur n'a pas franchi le cours d'eau comme l'aurait fait un jeune homme parti à l'aventure pour s'initier à la chevalerie ; il ne s'est pas non plus perdu dans la contemplation de son reflet comme l'avait fait Narcisse dans un décor similaire ; et en dépit de sa sensibilité au chant des oiseaux excités par la reverdie de la nature, il n'a pas non plus découvert dans ce lieu délicieux l'élue de son cœur. Autrement dit, lorsque le « mur aux ymages » se dresse face au rêveur, l'auditeur-lecteur ne dispose encore d'aucune grille de lecture pour appréhender ce morceau de bravoure de l'allégorie descriptive. Il en est réduit à supposer que ce qui pourra être déchiffré afin de mieux connaître le personnage pour le moment isolé, ce sont ses réactions esthétiques. À tout le moins, selon la manière dont le jeune homme réagira à la vision des sculptures polychromes, on saura s'il est ou non susceptible de tenir la promesse que représentait naguère sa sensibilité au chant des oiseaux [son « talent d'aler / [...] oïr des oisiaus les sons », v. 94-95], une sensibilité qui pouvait signaler sa disponibilité à l'émoi amoureux [si l'on en croit le schéma qui sous-tend très tôt la *canso* et qui se retrouve par exemple dès les années 1180 à l'ouverture du *Perceval* de Chrétien de Troyes].

Le « mur aux ymages » constitue donc le premier lieu qui, dans la narration, vienne enfin faire écho au prologue et à son annonce de tropes qu'il convient

d'interpréter. C'est ainsi le premier pan du texte qui soit absolument justifiable d'une approche herméneutique. Auparavant, si le chant des oiseaux pouvait bel et bien renseigner sur son auditeur charmé, il ne le faisait qu'en raison de sa charge sémantique topique, rendue fameuse par le lyrisme amoureux. La longue *ekphrasis* des dix « ymages [...] du mur » (v. 134-135), elle, appelle la glose du fait de son écriture même : elle transpose, dans le roman, une pratique picturale dont Christian Heck a récemment rappelé qu'elle trouve elle-même son origine dans la littérature, à savoir la représentation en deux ou trois dimensions de notions abstraites ou morales [sur le rapport entre textes et images allégoriques, voir *L'Allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*].

Peut-être cette situation très particulière de l'*ekphrasis* d'une série de statues symboliques au regard de l'histoire du genre allégorique [nous venons de le voir : l'*ekphrasis* des statues consiste en la transposition littéraire d'une pratique picturale elle-même inspirée de la littérature] explique-t-elle le sentiment mêlé de familiarité et d'étrangeté qui naît à la lecture du passage. A priori degré le plus simple de l'écriture allégorique après l'*abstractum agens* (représenté aux v. 22-23 et 31-33), l'allégorie statique des vers 126-466 exige en réalité du lecteur-auditeur un effort tout particulier de réflexion sur l'encodage allégorique, sur ses principes et sur leur possible dépassement. Le morceau de bravoure devient alors terrain d'expérimentation, atelier de l'auteur qui projette d'« enclo[re] » dans son « romanz » « toute [...] l'art d'amours » (v. 37-38) et qui doit pour cela inventer, mais aussi éclairer sa « ma[n]iere [...] nueve » (v. 39 [où se trouve seule mentionnée la « matiere » de Guillaume]).

Et de fait, si l'on pense d'abord découvrir un morceau de bravoure « cler() [...] comme puis ou une fontaine » (v. 110-111), si ce morceau de bravoure semble même souvent avoir une valeur programmatique et annoncer le roman tout entier, à bien y regarder, il contredit les attentes qu'il a fait naître au moins aussi souvent qu'il y répond, invitant dès lors à ne jamais fixer définitivement la glose.

## [I. Un morceau de bravoure « cler() [...] comme puis ou une fontaine » (v. 110-111)]

S'il déjoue les attentes de l'auditeur-lecteur lorsqu'il surgit en face du rêveur qui aurait pu franchir la rivière et entrer dans un Autre Monde, ou qui aurait pu découvrir l'amour dans ce « lieu plesant » (v. 117), le « mur aux ymages » offre bientôt une remarquable clarté, dont les couleurs d'or et d'azur mentionnées au vers 465 pourraient bien être l'emblème.

### [1. Un morceau de bravoure adossé à la tradition]

Cette clarté tient tout d'abord au fait que Guillaume adosse son texte à une tradition littéraire bien établie :

Quand, à la rime « semblance » // « senefiance » attendue dans un roman présenté comme un récit de rêve prémonitoire, il substitue la rime « semblance » // « remembrance » (v. 137-138), Guillaume de Lorris n'invite certainement pas à renoncer à l'interprétation, à abandonner la mise en rapport d'une « senefiance »

avec la « semblance » offerte par l'*ekphrasis* : les interventions du narrateur sont trop nombreuses pour que l'on puisse retenir une telle hypothèse.

En revanche, il n'est pas impossible qu'à travers cette rime « semblance » // « remembrance » moins attendue que d'autres, Guillaume de Lorris ait invité ses auditeurs-lecteurs à établir un lien entre le « mur aux ymages » (offrant une série de « semblances »), et la tradition littéraire dont il fait ici « remembrance ». En tant que telle, l'*ekphrasis* inscrit en effet le récit de Guillaume dans la lignée des romans d'Antiquité [qui pratiquèrent très volontiers la description circonstanciée de toutes sortes d'œuvres d'art]. De surcroît, plusieurs éléments de cette *ekphrasis* s'éclairent au contact de pratiques littéraires attestées avant les années 1230 : la satire latine ou romane sous-tend les portraits de Covoitise, d'Avarice ou encore de Papelardie ; les *Métamorphoses* d'Ovide inspirent encore plus littéralement le portrait d'Envie ; le *planctus* de l'épopée dicte ses gestes rituels à Tristesse ; la théorie des humeurs, alors dominante dans les traités de médecine et les sommes à vocation encyclopédique, explique plusieurs traits de Vieillesse ; et c'est peut-être bien une image fameuse de la toute première littérature hagiographique en langue d'oïl, l'escalier de saint Alexis, qui vaut à Povreté de se tenir à l'écart, « en .i. coignet » (v. 454) [à cette époque en effet, « pauvreté volontaire » et pauvreté subie ne sont pas nécessairement distinctes dans leurs manifestations visuelles].

## **[2. Un morceau de bravoure dont Guillaume a soigné l'inclusion thématique]**

L'intertextualité n'est pas seule à assurer la lisibilité de ce morceau de bravoure. Celui-ci profite aussi de son insertion soignée dans la trame narrative, qui vient l'éclairer en amont puis en aval :

Précédée d'une préparation physique du jeune homme à la découverte du *locus amoenus* qui sert ordinairement de théâtre aux amours les plus raffinées, et suivie d'une recherche active du jeune homme pour entrer dans le verger en question, la contemplation du « mur aux ymages » occupe manifestement la place qui est celle de l'épreuve qualifiante dans le roman d'aventure. Dans cette veine narrative, l'épreuve qualifiante permet en effet d'actualiser l'aptitude de l'impétrant, afin d'intégrer celui-ci à la société dont il aspire à être reconnu. En l'occurrence, l'aptitude du sujet a été précédemment suggérée : dans un contexte où « chanter » équivaut à « aimer » et où « aimer » est l'affaire des nobles, les soins de toilette auxquels s'est livré le sujet, et sa sensibilité musicale, ont suggéré sa capacité à « aimer finement ». Peu après, son désir d'intégration se traduira en actes et aboutira : il cherchera un moyen de pénétrer dans le verger, et il y sera effectivement accueilli. Dans l'intervalle qui sépare cette suggestion de son aptitude et cette évocation de son intégration, le sujet affronte donc le spectacle de tout ce à quoi il doit renoncer (ou à quoi il ne devra jamais se laisser aller) s'il veut être effectivement accueilli par le milieu qu'il admire. Tel est le sens de son observation attentive du « mur aux ymages ».

Ce schéma narratif on ne peut plus commun et clair se trouve en l'occurrence relayé par le contenu de l'*ekphrasis*. En effet dans l'amont textuel, le narrateur a déjà écarté du postulant les vices et les états que figurent maintenant les « ymages du mur ». Alors que le récit a pris le pas sur le discours depuis peu de temps

seulement, on sait déjà que le rêveur est tout jeune (et s'oppose en cela à Vieillesse), on sait même plus précisément qu'il a l'âge où « amors prent le peage / des joenes genz » (v. 22-23, ce qui l'éloigne de Haine, et donc aussi de Felonie sa jumelle) ; on l'a également vu prendre soin de sa personne, et disposer pour ce faire d'une aiguille d'argent (v. 89-93, ces gestes l'opposant quant à eux à toute une série de figures négligeant leur allure : Haine et Vilonie, Covoitise et Avarice, Tristesse, Papelardie, Povreté) ; il s'est enfin montré prompt à la joie (v. 103 notamment, et cela le sépare de Tristesse, mais aussi d'Envie). À l'intérieur du verger d'ailleurs, personne ne s'y trompera : Oiseuse ouvrira bien vite la petite porte au rêveur, les danseurs de la carole compagnons du maître du verger (et tout spécialement Cortoisie) lui feront une place à leurs côtés et, de l'avis même du narrateur qu'il est devenu, il ne déméritera pas alors, mais se tirera plutôt bien d'affaire vu son manque d'expérience (v. 787-795) ; après quoi Amour le prendra en chasse et se servira pour l'atteindre de l'arc et des flèches d'or, tandis que son archer portait aussi des armes hideuses. Cela ne fait donc plus aucun doute : voir et dépasser le « mur aux ymages » a, dans le roman, valeur d'une première réussite dans le processus initiatique.

### **[3. Un morceau de bravoure dont Guillaume a aussi soigné l'inclusion rhétorique]**

Or il semble bien que Guillaume de Lorris ait voulu superposer à cette initiation du rêveur celle de son auditeur-lecteur. Au seuil d'un récit qui le fera passer de l'allégorie statique à une allégorie dynamique entremêlant plusieurs métaphores [quête de la Rose, service d'Amour, psychomachie de la Rose, édification du château de Jalousie...], notre auteur a manifestement pris soin de guider son auditeur-lecteur, de lui livrer des clefs lui permettant d'accéder de plain-pied à son texte :

*L'ekphrasis* du « mur aux ymages » est en effet soigneusement encadrée et rythmée. Les vers 129-138 et 463-466 ouvrent et closent avec netteté le morceau de bravoure. Celui-ci est en outre articulé en dix moments par des formules limpides du type « Un autre ymage [...] / a senestre avoit deléz lui » (v. 152-153), « Après fu pointe » (v. 169), et ainsi de suite.

Quant à la rime « remiré » (passé simple) // « diré » (futur) des vers 135-136, elle souligne le fait que la description des statues polychromes est le fruit d'une élaboration du « dire » à partir d'un « voir », ce qui rend exactement compte du passage de la figuration picturale à sa transposition verbale (*l'ekphrasis*). À l'intérieur de celle-ci, c'est le travail fourni en amont par le sculpteur et le peintre qui fait l'objet d'éloges répétés. Selon le narrateur qui les contempla jadis en rêve, les « ymages du mur » se signalaient par une coïncidence parfaite entre les notions figurées et leur figuration picturale, autrement dit par une totale adéquation entre la « senefiance » effective de chacune des statues peintes et la « semblance » élaborée par les artistes pour manifester cette semblance [on peut citer au choix quelques-unes de ces occurrences du motif :] v. 139-144 (aspect querelleur de Haine), v. 160-168 (réussite de la figuration de Vilonie, d'allure mauvaise), v. 187-191 (emblème des mains crochues de Covoitise), v. 281-290 (regard torve d'Envie, qui s'explique par ses sentiments), v. 293-302 et 313-322 (signes physiques de l'état moral de

Tristesse), v. 400-406 (vêtements chauds de Vieillesse correspondant à ce que l'on sait de sa frilosité), v. 407-409 et 418-423 (réussite de la figuration de Papelardie).

Cet éloge, le narrateur le réserve aux artistes qui ont sculpté et peint les « ymages », tandis qu'il sacrifie pour sa part au *topos* d'humilité en annonçant « et vous diré / de ces ymages la semblance, / si com moi vient a remembrance » (v. 136-138, soit « et je vous décrirai leur apparence comme elle me revient en mémoire »). Cela ne l'empêche pas d'avoir mis beaucoup de lui-même dans cette évocation, une évocation qui à bien des égards se présente comme un véritable programme.

## [II. Des « escritures » à valeur de programme]

Dans un roman dont on a très tôt souligné qu'il ne livrait pas explicitement la « senefiance » promise [voir la réaction du copiste du ms. Paris, BNF, fr. 12786 ; la continuation due à Jean de Meung ; ou encore les questions posées par la critique jusqu'à une époque récente], l'attention que porte ici le narrateur à la coïncidence entre « semblance » et nature des « ymages » peut se lire comme une invite à circuler constamment du sens littéral au sens second, de manière à pouvoir comprendre le roman, tout entier fondé sur cette tension entre deux niveaux de sens (voire davantage). L'*ekphrasis* liminaire constituerait dès lors un morceau de bravoure où seraient au moins esquissées les pistes interprétatives valant pour le roman dans son ensemble.

### [1. Un roman à « déchiffrer »]

De fait, si les dix commandements d'Amour ont souvent été rattachés à leur modèle biblique, ce sont en réalité les dix sculptures barrant l'entrée du verger de Deduit qui présentent la parenté la plus nette avec le Décalogue. Alors que le dieu Amour mêlera dans son propos des interdictions et des prescriptions, le « mur aux ymages » figure tout uniment ce que le rêveur et ses semblables ne devront pas faire. La similitude avec les interdictions du Décalogue telles que les énonce Exode [Ex 20, 3-17 : neuf des dix commandements sont ici des interdictions] est frappante, et elle ne pouvait manquer d'apparaître à un auditeur-lecteur médiéval [dont la culture biblique excédait généralement la nôtre].

Ainsi conforté dans l'idée que le rêve relaté par son sujet-objet doit être déchiffré, l'auditeur-lecteur se trouvait en mesure de donner son sens précis (ou à tout le moins de le chercher) à une scène qui conjoint deux modèles. En souvenir des flèches d'or et de plomb du récit ovidien de la métamorphose de Daphné en laurier [au livre I des *Métamorphoses* : vexé par Phœbus qui s'est amusé en le voyant tendre son arc, Cupidon décoche contre le railleur une flèche qui fait naître en lui un amour fou pour Daphné, puis il décoche contre la vierge une flèche de vertu contraire], les deux séries de flèches tenues à la disposition d'Amour par son archer Doux Regard renvoient pour l'une à des motivations nobles du sentiment amoureux, et pour l'autre à des motivations viles [et non à amour /vs/ absence d'amour, comme on le lit encore trop souvent : voir le nom des flèches, qui pour certaines font naître la *fine amor* et pour les autres le sentiment vil propre aux *losangiers* notamment]. Mais au lieu de simplement reprendre à Ovide sa flèche d'or bien aiguisée et sa flèche de plomb émoussée, Guillaume de Lorris a décrit deux séries de cinq flèches. Il a par

conséquent fait signe de la nécessité de lire son texte à la lumière de l'idéal de la *fine amor*, imposant cinq étapes-épreuves à l'impétrant [les *quinque lineae amoris*, qui se trouvent certes aussi chez Ovide et chez d'autres poètes antiques, mais qui dans les années 1230 évoquent surtout la lyrique romane]. Guidé au début du récit onirique et allégorique, l'auditeur-lecteur devient capable d'interroger et d'interpréter les occurrences de chiffres disséminées dans le roman. Après que sont apparues deux séries de dix figures globalement antonymiques (les statues réparties autour de Haine, puis les commandements énoncés par Amour) et deux séries de cinq flèches dont le narrateur a explicité la « force contraire » (v. 973), l'auditeur-lecteur n'a sans doute guère de mal à appréhender les occurrences de chiffres qui apparaissent dans la suite du récit [d'autant que, l'interprétation des nombres fait alors pleinement partie des habitudes mentales, comme le rappelle par exemple Jacques Le Goff dans *La Civilisation de l'Occident médiéval*]. Les trois motifs de réconfort pour tout amant qui s'est fait le vassal du dieu Amour peuvent ainsi évoquer les dons de la Trinité faits aux hommes, ou les trois vertus théologiques [Foi, Espérance et Charité ; cf. les deux sens possibles d'Amour dans un roman de cette époque] ; le surnombre des opposants face aux adjuvants après que l'amant a laissé paraître l'ardeur de son désir peut traduire le pessimisme propre à l'amant-poète de la *fine amor* ; enfin, les quatre portes du château édifié sur ordre de Jalousie pour soustraire la Rose et Bel Accueil aux assiduités de l'amant peuvent évoquer, sur le mode négatif, les portes de la Jérusalem céleste : en tout cas, il s'agit, symboliquement, du dernier chiffre convoqué par Guillaume.

## [2. Un roman structuré par la dialectique intégration / exclusion]

Ce dernier exemple met en relief un autre principe d'écriture de l'*ekphrasis* susceptible d'éclairer la totalité du roman. Les « ymages » du mur ont été sculptées et peintes sur la paroi extérieure de l'enceinte du verger, et elles figurent de ce fait même les comportements ou états qui empêcheront leurs adeptes d'accéder au verger clos. Tout naturellement dans un récit dont nous avons constaté la parenté avec les rituels initiatiques, cette opposition entre dehors et dedans, entre exclusion et intégration, se retrouve à maintes reprises, de sorte que notre *ekphrasis* paraît bien avoir une valeur programmatique. À l'échelle macrostructurale tout d'abord, le roman de Guillaume repose en effet sur ce motif : d'un côté le prologue s'attache aux rêves qui montrent « covertement » ce que l'on voit ensuite « apertement » (v. 19-20) ; de l'autre la plainte d'Amant à Bel Accueil provient de ce que celui-ci a été enfermé dans un château où celui-là ne saurait pénétrer sans aide (v. 3946-4056).

Dans l'intervalle on retrouve régulièrement cette opposition entre le dedans et le dehors : le rêveur qui a contemplé le mur extérieur du verger accède à ce lieu de plaisir, où Cortoisie l'invite à se prendre au cercle de la carole, après quoi les détours du verger se succèdent. Et dans le dernier de ces détours, c'est encore de cette dialectique entre dedans et dehors, c'est-à-dire potentiellement entre intégration et expression, qu'il est question. Narcisse mort au-dessus de la fontaine où il a découvert son reflet (v. 1480 *sqq*), est censé y gésir sur le dos (v. 1571, « envers » : il y buvait « adenz » au v. 1478), de sorte que la fontaine qui lui sert de tombeau (v. 1429 *sqq*) pourrait bien avoir pour cristaux ses deux yeux restés ouverts et reflétant depuis lors ce qui leur fait effectivement face, c'est-à-dire non plus le



visage de Narcisse, mais le verger où il a trouvé la mort sans se métamorphoser en fleur – ce qui peut lui avoir permis de fournir une autre graine, celle d'Amour qui donne désormais son nom à la fontaine (v. 1592-1594). En résumé, absorbé par la fontaine, Narcisse aurait gagné après sa mort la vertu d'exprimer ce qu'exige ce lieu : non pas repli sur soi, mais amour (impliquant un mouvement de sortie de soi, d'où la graine) et mise par écrit de celui-ci (d'où la « lettre petite » gravée dans le marbre, qui peut connoter la sépulture, mais aussi la pérennité du texte). La dialectique dehors / dedans, ouvert / clos (et par conséquent sens littéral / sens second) travaille donc le roman en profondeur, et l'*ekphrasis* du « mur aux ymages » participe pleinement de cette réflexion. De fait, au moment où il semble écartier l'aventure narcissique au-dessus de la « rivière » (v. 103-121 [le rêveur court vers l'eau, y rafraîchit son visage, mais ne se perd pas alors dans la contemplation de son reflet, dont rien n'est dit ; il « v[o]i[t] tout couvert et pavé / le fonz de l'yaue de gravele », v. 120-121]) pour lui substituer la contemplation du mur hideux, Guillaume s'emploie à exercer son lecteur, à lui faire mesurer l'importance de chaque élément du sens littéral, tout anodin qu'il puisse paraître d'abord. Dans son apparente évidence, le « mur aux ymages » invite ainsi à déchiffrer et à déplier chaque pan textuel du *Roman de la Rose*.

### [3. Un roman articulant « voir » et « dire », contemplation et création]

De même, la rime « remiré » // « diré », dont nous avons vu plus haut qu'elle souligne l'étroitesse du lien unissant contemplation de signes extérieurs et élaboration d'un texte, permet-elle de saisir au seuil du récit un principe qui fondera toutes les scènes précédant l'intervention d'Amour. Car c'est bien de la contemplation ou de l'écoute, c'est-à-dire de la réception interne des images et propos advenus dans le *locus amoenus*, que naît toute la première partie du récit de Guillaume de Lorris : *ekphrasis* du « mur aux ymages », portrait d'Oiseuse, descriptions multiples du verger enchanteur, portraits de son propriétaire et des danseurs qui l'entourent (parmi lesquels se trouvent Amour et son archer Doux Regard), description de la fontaine de Narcisse devenue fontaine d'Amour, de ses deux cristaux, puis des rosiers que ceux-ci donnent à voir – après quoi l'allégorie deviendra majoritairement « dynamique » (pour reprendre la terminologie de Marc-René Jung en ses *Études sur le poème allégorique en France*) : flèches décochées par Amour, hommage à Amour, « courtoisement » de la Rose, rencontre d'opposants et d'adjuvants, jusqu'à l'édification du château de Jalousie.

Cette relation entre perception de signes visuels ou auditifs par le rêveur, et élaboration de son texte quand il est devenu narrateur, est même tellement importante que Guillaume convoque, à intervalles réguliers dans le premier tiers du récit, le motif du miroir. On le sait, à cette époque le miroir connote moins la réflexion fidèle (quoique inversée) de l'objet considéré, que la mise au jour des défauts de l'objet reflété, dans une perspective didactique [tel est le sens technique, littéraire, de *speculum* puis de « miroer »]. Dans le récit de Guillaume, les objets ainsi reflétés sont successivement le rêveur, qui se penche au-dessus de la rivière pour se rafraîchir le visage ; Oiseuse, qui a pour emblème un miroir ; Narcisse, qui dans le passé mythique a eu le même dessein que le rêveur parvenu près de l'eau (s'y rafraîchir) ; et les buissons du verger, qui contiennent la Rose. Or, tandis que le

reflet du rêveur penché au-dessus de l'eau et celui d'Oiseuse dame au miroir ne donnent lieu à aucune précision, comme s'il n'y avait pas lieu de chercher à les corriger, le reflet de Narcisse suscite le rappel de l'histoire mythique... puis une mise en garde à l'usage des « dames », en un mouvement de « l'essemble » à l'« appren[tissage] » (v. 1504, « dames, cest essemble aprenez ») qui coïncide à la fois avec la rhétorique du miroir littéraire et avec le langage allégorique (mettant en rapport un sens littéral et un ou plusieurs sens seconds). Dès lors, le fait que la Rose soit ensuite perçue non pas directement, mais par le truchement de la fontaine, pourrait suggérer que la fleur dédicataire, dont le roman va bientôt s'attacher à traduire les élans et les doutes, trouvera personnellement à s'instruire dans cette évocation qui la prend pour objet. Ainsi donc, la rime « remiré » // « diré » figurant à l'ouverture de l'*ekphrasis* liminaire du *Roman de la Rose* pointerait vers divers moments où « li romanz de la rose / ou l'ars d'amors est toute enclose » se donne à lire comme un miroir, comme une image qu'il s'agirait de rectifier, afin qu'elle coïncide mieux avec la nature idéale de ce qu'elle figure. Sans doute cette rectification est-elle rendue possible par l'écriture, puisque le miroir où s'est penché Narcisse porte désormais « ou bort amont lettre petite / qui devis[ent] » (v. 1433-1434) sa mort, et que cette fontaine s'est muée depuis lors en « fontaine d'amors » (v. 1592-1594, où la « graine » souligne la réécriture ici engagée, la métamorphose en fleur étant omise).

De tels montages le suggèrent déjà : sous ses dehors simples, l'*ekphrasis* du mur sculpté et peint recèle une « *subtilitas* » qui n'aurait sans doute pas déplu à Alain de Lille, voyant dans cette finesse une des qualités du langage allégorique qu'il aimait à employer.

### [III. Un morceau de bravoure annonciateur de « *subtilitas* » : Guillaume et ses « maintes riches escritures »]

Car tout autant, voire plus, que la clarté ou que la valeur programmatique de son *ekphrasis*, s'affiche ici la souplesse du système allégorique mis en place par Guillaume de Lorris. En dépit de la fixité des statues – ou bien à cause d'elle –, l'auteur du premier *Roman de la Rose* a en effet exploré dès les premiers développements de son œuvre les limites propres au langage allégorique, et plus particulièrement à l'allégorie descriptive et statique.

#### [1. Des difficultés rhétoriques difficiles à contourner]

C'est ainsi que, sous sa plume, prennent consistance le risque de la tautologie comme celui de la contradiction, ou du moins de l'imprécision, des risques inhérents à toute expression allégorique, c'est-à-dire à toute expression biaisée du sens, l'allégorie pouvant à cette époque être définie comme *permutatio per similitudinem*, avec tout ce que de telles opérations peuvent induire d'approximation au plan cognitif. En l'occurrence, Tristesse n'est ici définie par rien d'autre que son inaptitude à la joie (v. 331-335 ; inaptitude certes traduite par ses gestes de deuil, v. 291 *sqq*) ; de même Papelardie est-elle qualifiée tautologiquement d'« yprocrite » (v. 407-409), à partir d'attributs qui pourraient fort bien ne pas connoter cette

fausseté mais figurer une femme pieuse (v. 420 *sqq* ; il faut le surplomb du narrateur pour comprendre que ces attributs sont fallacieux). Dans d'autres cas, la difficulté provient de ce qu'une notion est sémantiquement proche d'une autre, au point que le nom de l'une peut se trouver dans l'évocation de l'autre, évocation qui alors n'est plus exactement tautologique, mais à coup sûr approximative : le cas d'Envie, dont le narrateur fustige la « felonie », est le plus frappant, sans être toutefois isolé ; sur ce terrain on rencontre aussi Felonie, justement (v. 152-155), puis Vilonie (v. 156-159), la première ressemblant fort à Haine, la seconde à Haine et à Felonie.

À dire vrai, la gageure est telle que Guillaume l'exhibe, en ne cachant pas l'utilité des cartouches qui donnent les noms des sculptures et qui constituent par-là même autant d'intrusions du verbe dans une représentation censément iconique des notions concernées. Cette fois encore, le cas de Felonie est particulièrement marquant (v. 154-155, « son non desus sa teste lui : apelee estoit felonie »), mais on peut lui en adjoindre d'autres (Vilonie : « avoit non » 157 ; Avarice : « estoit apelee » 197 ; Papelardie « estoit apelee » 409). Quant à la remarquable période sur le temps qui passe où l'on a pu voir une variation poétique bienvenue, elle pose surtout à l'allégorie statique une question fondamentale : Guillaume semble s'être demandé si ce type d'allégorie descriptive pouvait survivre à la privation qu'elle s'impose en principe, celle de toute dimension temporelle. Bien loin de suggérer *a contrario* que le verger est un monde d'éternel printemps [d'ailleurs, la reverdie qui survient à l'ouverture du récit figure en contre-point d'une mauvaise saison également évoquée (v. 53-58 et 67-73) ; et surtout, au fil du rêve s'observe la maturation de la Rose], cette période mime par sa longueur et par ses anaphores la fuite du temps mais aussi le retour des saisons. Ce faisant, elle suggère que cette temporalité même est source de vie et que, par suite, dans le champ littéraire, l'infraction à la règle de l'*ekphrasis*, qui n'est pas censée être narrative, est précisément ce qui anime la description et lui permet de survivre.

## **[2. Pas de coïncidence exacte entre ce morceau de bravoure et la suite du récit]**

La souplesse qui caractérise ici l'écriture de l'*ekphrasis* s'observe à plus vaste échelle. À côté des coïncidences (signalées tout à l'heure) entre ce morceau de bravoure et le reste du roman, il y a toute une série de décalages, d'écarts, de surprises. En effet, s'ils constituent bien des contre-points aux « ymages » du mur par leur mobilité et leur appartenance au cercle de Deduit, les danseurs de la carole ne s'opposent cependant pas terme à terme aux statues hideuses, pas plus qu'ils n'annoncent exactement les commandements d'Amour. Les chiffres ne suffisent donc visiblement pas à donner accès à la « senefiance » ultime du roman.

Celui-ci signale même sa subtilité au moment précis où il pourrait sembler se conformer aux modèles littéraires les mieux connus de l'époque. Nous avons vu ce que Guillaume devait à Ovide et à la *fine amor* quand il dote Doux Regard de deux arcs et deux séries de flèches. Il reste que la présence du mauvais arc et des mauvaises flèches au sein du verger contredit précisément ce que semblait annoncer le « mur aux ymages », à savoir l'exclusion ferme et définitive d'un certain nombre de sentiments vils : « orguiaus » (v. 958, nom de la première flèche noire),

« vilenie » (v. 960, nom de la deuxième), « honte » (v. 963, nom de la troisième), « desesperance » (v. 964, nom de la quatrième) et « noviaus pansers » (v. 965, nom de la cinquième). S'il semble d'abord que la flèche Vilenie soit la seule à contredire frontalement l'avertissement liminaire du mur, il faut bien voir ce qu'Orgueil et Desesperance ont de commun l'un avec l'autre, et aussi avec Envie qui figure sur le mur [le désespoir procède de l'orgueil : se croire abandonné implique de ne plus croire en un principe supérieur libre de faire grâce à chacun ; or l'envie est elle aussi liée à l'orgueil, puisque l'envieux souffre quand d'autres que lui brillent ou sont heureux, comme s'ils n'en étaient pas aussi dignes que lui et comme si cela devait mettre en balance ses propres qualités]. De même Honte n'est pas seulement un obstacle à l'accomplissement de l'amour du rêveur après qu'il a vu l'objet de son désir [voir Honte telle qu'elle apparaît dans la psychomachie de la Rose] : c'est aussi un sentiment qui envahit ceux qui nourrissent des amours coupables au regard de Dieu et des hommes, autrement dit ceux qui ne sauraient avoir les réactions du rêveur et de ses semblables à l'écoute du chant des oiseaux, à la vue du « lieu plesant » et du « mur aux ymages ». De même enfin, Noviaus Pansers ne s'oppose pas seulement à la promesse de fidélité exigée du dieu Amour : comme Honte, il ne saurait en principe tenter ceux que le verger idéalement tempéré a attirés, c'est-à-dire ceux que la *fine amors* et ses règles ne rebutent pas.

### **[3. Quelles leçons pour le roman... et pour l'amour auquel il est censé initier ?]**

La présence de tels sentiments-flèches au sein du verger paradisiaque qui était censé les exclure (après les avoir fixés sur la paroi extérieure de son mur) vient souligner un autre type de décalage, et peut-être livrer une clef pour lire l'*ekphrasis*, et partant le roman (qui offre très tôt cette *ekphrasis*). Alors que le rêveur devenu narrateur n'a rien fait pour atténuer dans son propos la laideur des « ymages » du mur, il clôt sa description sur la mention des peintures qui ont servi à les mettre en couleur, des peintures d'or et d'azur (v. 465) qui connotent usuellement la richesse, la beauté, et même la splendeur céleste. Et l'on s'avise ainsi d'un décalage entre la laideur des figures et des notions qu'elles représentent d'une part, et d'autre part le soin et la réussite des gestes artistiques qui ont assuré leur figuration iconique. On ne s'étonne plus, dès lors, que l'appellation « lieu plesant » du vers 117 ne soit pas mise en question après l'*ekphrasis* des statues hideuses. C'est en effet que distinction est bien faite, ici, entre l'élaboration figurative, belle, et l'objet, éventuellement laid, de ce travail de mise en forme. La possible beauté formelle de la représentation du laid pourrait ainsi constituer une clef pour lire le « romanz de la rose » dédié à la femme si aimable qu'on peut l'appeler Rose : le récit esthétiquement réussi pourrait être celui d'une histoire moins parfaite...

Ce qui suggère d'aller dans ce sens, c'est aussi que la mention de l'or et de l'azur vient clore une *ekphrasis* où n'ont jamais été mentionnées ces teintes positives, mais au contraire des tons foncés, ou encore du jaune ou du vert (c'est-à-dire des teintes qui contredisent le « deduit » censé gouverner le verger, ou encore des teintes qui symbolisent usuellement la cruauté perverse ou l'infidélité en amour). En conséquence on pourrait avoir l'impression qu'une part, au moins, de la beauté concédée aux statues et à leur évocation littéraire, provient de ce que cette œuvre a

été réalisée (par le sculpteur et le peintre) puis décrite (par le narrateur) dans son entier. Les articulations très voyantes des dix temps de l'*ekphrasis*, et le choix, pour la plus longue évocation (longue de 68 vers), du personnage sur lequel le temps qui passe a le plus agi (Vieillesse, v. 339-406), pourraient bien être des indices invitant à considérer que ce sont notamment sa longueur et son exhaustivité qui font la valeur de l'œuvre picturale, puis de sa transposition verbale. L'ample *ekphrasis* des dix statues serait alors invitation liminaire à la persévérance, de la part d'un narrateur qui dit avoir personnellement souffert, sans pour autant avoir jamais renoncé ni trahi (voir à cet égard sa réponse à Raison, puis sa plainte finale).

## [Conclusion]

Au total, s'il n'a pas toujours la clarté que l'on pourrait d'abord être tenté de lui prêter, s'il ne peut pas non plus être regardé simplement comme un texte programmatique, le morceau de bravoure des vers 126 à 466 constitue bien un révélateur des intentions de l'auteur, pourvu que l'on interroge les difficultés, et même les contradictions qui y sont inscrites. L'on peut même considérer qu'il y a là une manière d'éveiller l'auditeur-lecteur à la subtilité de l'œuvre, une manière toute poétique de l'inviter à se méfier des fausses évidences que le roman semble receler – et même parfois revendiquer, spécialement dans ses annonces de glose, qui font écho à son prologue lui aussi passablement catégorique.

### Éléments de bibliographie

HECK Christian (éd.), *L'Allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, Turnhout, Brepols, 2011, « Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge », 2 ; Christian HECK, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », pp. 7-22.

BATANY Jean, *Approches du Roman de la Rose. Ensemble de l'œuvre et vers 8227 à 12456*, Paris, Bordas, 1973, « Bordas études-littérature », 363, « Le Roman de la Rose dans la tradition allégorique », pp. 29-45.

GAUVARD Claude, DE LIBERA Alain & ZINK Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, « Quadrige », s.v. « Pauvreté ».

HICKS Éric, « La mise en roman des formes allégoriques : hypostase et récit chez Guillaume de Lorris », dans Jean DUFOURNET (éd.), *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 53-81.

JAUSS Hans-Robert, « La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240 : d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris », dans Anthime FOURRIER (dir.), *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

JUNG Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1971, *Romanica Helvetica*, 82, « L'allégorie de l'amour - Guillaume de Lorris », pp. 292-310.

LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982 (1<sup>re</sup> éd. Arthaud, 1964), « La mentalité et la sensibilité symboliques », pp. 304-309.

STRUBEL Armand, « La littérature allégorique », dans Daniel POIRION (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1982, pp. 236-271.

STRUBEL Armand, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, « Moyen Âge – Outils de synthèse ».

*Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge : Senefiance* (Aix-en-Provence, CUER-MA), t. 19, 1987 : Denis HÜE, « L'image de l'âge. Traités et poèmes des âges de l'homme », pp. 133-150 ; Marie-Thérèse LORCIN, « Gérologie et gériatrie au Moyen Âge », pp. 199-213.