

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S.AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME I-1974

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

## RÉCIT ET ANTI-RÉCIT : LE « ROMAN DE LA ROSE »

C'est un lieu commun des études consacrées au *Roman de la Rose* que d'insister sur les différences distinguant, de l'oeuvre de Guillaume de Lorris, celle de Jean de Meun<sup>1</sup>. La comparaison est traditionnellement établie dans la perspective du « didactisme » propre au *Roman*, pour chacune de ses deux parties, et dont on soupèse les origines, les éléments constitutifs, la finalité et le dosage<sup>2</sup>.

Les difficultés d'application d'une telle notion sautent aux yeux: le « didactisme » est l'un de ces termes (il y en a bien d'autres, hélas!) qui ne sont opératoires qu'autant qu'on ne s'interroge pas sur leurs implications. Je n'entends pas en faire ici la critique, et je poserai d'emblée la question sur un autre plan: celui de la production d'un certain sens: *Dou songe la senefiance* (*R<sup>I</sup>*, v. 2070)<sup>3</sup> n'est en effet pas homogène, du moins si l'on prend à la lettre l'invitation de GL, qui, sans prévoir le continueur qu'il aurait un demi-siècle plus tard, engage son lecteur à juger du texte à partir de sa fin (vv. 2065-67). Cette hétérogénéité provient de deux causes: la diversité de statut des figures signifiantes, et l'ambiguïté fonctionnelle de l'allégorie.

On m'excusera de me référer ici aux pages d'un livre où j'ai tenté de mettre un peu de clarté dans la notion d'emblème, de symbole,

<sup>1</sup> Respectivement désignés, dans la suite de cet article, par les abréviations GL et JM, et leurs oeuvres par *R<sup>I</sup>* et *R<sup>II</sup>*.

<sup>2</sup> Pour la bibliographie, considérable, voir M. R. Jung, *Der Rosenroman in der Kritik*, « Romanische Forschungen », 78, 1966, pp. 203-252. Ajouter, en ce qui concerne l'opposition GL-JM, D. Poirion, *Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose*, dans *Essays in honor of F. L. Solano*, Chapel-Hill, 1970, pp. 153-165. On se rappelle que G. Paré déjà, dans *Les idées et les lettres au XIII<sup>e</sup> siècle* (Montréal, 1947, pp. 320-321), posait JM comme un anti-Guillaume. Voir aussi P. Piehler, *The visionary landscape*, Montréal, 1971.

<sup>3</sup> Je renvoie à l'édition F. Lecoy, Paris, Champion, 3 vol., 1965, 1966, 1970.

<sup>4</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, pp. 121-134, et la bibliographie afférente.

et de personnification allégorique<sup>4</sup>. J'en rappelle quelques définitions. L'*emblème* est « la désignation d'une réalité qui en évoque une autre par métonymie ou synecdoque, spécialement lorsque la seconde d'entre elles est d'ordre conceptuel; du moins, les contours de l'une et de l'autre sont-ils assez précis pour que rien, dans le rapport qui les unit, ne soit indéchiffrable ». Le *symbole* sera « une image, profondément et de façon immédiate motivée dans l'esprit de l'auteur et de l'auditeur du message », et qui « permet de ressentir quelque chose qui, de toute autre manière, demeurerait ineffable »; le symbole « comporte toujours une part d'indécryptable » car il ne relève pas d'un code. Sur l'allégorie, je reviendrai par la suite.

Le *Roman*, dans son ensemble, s'articule autour d'un emblème: la Rose. Beauté et fugacité, féminité et les marques d'un appel de tendresse, d'une part; le centre mystique, la source de toute régénération, d'autre part; au croisement de ces deux axes sémantiques, le Jardin d'Eros, le Paradis, et le sexe de la femme<sup>5</sup>. D'où une certaine polyvalence, qui permettra à JM de modifier les règles génératrices du texte, sans rien changer d'essentiel à l'affabulation. La relation signifiante réfère la Rose à un petit nombre de « réalités » qui peuvent, d'un point de vue étroit, apparaître peu conciliables, sinon contradictoires, mais qui sont en fait liées dans l'expérience. Emblème complexe donc, mais dont l'univocité profonde provient de ce qu'il désigne à la fois un dynamisme vital et plusieurs de ses manifestations. Nous sommes là aux confins d'un symbolisme; mais en dehors de lui. Le signifié, riche il est vrai de connotations, ne déborde pas vraiment le signifiant. L'interprétation pourra se déployer en un vaste éventail: celui-ci conservera sa cohérence comme une évidente plausibilité.

Dans le sens strict où je l'entends, *R<sup>I</sup>* ne comporte qu'un seul symbole: la Fontaine d'Amour (vv. 1415-1612). Ce n'est autre que la fontaine où périt Narcisse dont l'histoire est ici contée (vv. 1437-1501), puis glosée ironiquement à l'aide d'une formule de fabliau

<sup>5</sup> D.W. Robertson, *A preface to Chaucer*, Princeton, 1962, p. 95; Y. Lepage, *Le Roman de la Rose et la tradition romanesque*, dans « Etudes littéraires », IV, 1, 1971, p. 93. Cf. Ch. Joret, *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, 1892, et J.E. Cirlot, *A dictionary of symbols*, New York, 1962, s.v. *rose* et bibliographie.

(*Dames, cest essample aprenez*), cependant que suit une longue description cumulant les suggestions merveilleuses, les allusions voilées, esquissant des rapprochements inépuisables: rapportés à cette merveille, à son onde intarissable, à son gravier plus clair qu'argent, à l'herbe qu'elle fait croître hiver comme été, sans marque du rythme des saisons, les prédicats constituant le discours (et dont chacun supporte une longue série d'analogies ouvertes), par leur cumul même suggèrent une signification illimitée, que l'auteur ni le lecteur ne saurait circonscrire: elle oriente le regard vers un fond sans fond, vers le double cristal qui engendre sa propre lumière, comme l'oeil selon une métaphysique d'origine platonicienne<sup>6</sup>. « *C'est li miroir perilleus* », où finalement se dessinera le reflet de la rose. Ce que j'appellerais le fabliau de Narcisse, placé comme une marque textuelle au coeur de ce passage, en maintient fictivement le sens, mais sans le restreindre; il « fait semblant » de le référer à quelque humble réalité quotidienne: celle que suggère la « morale ». Mais tout cela n'est que jeu discret, pudeur. On ne saurait épuiser la signifiante de la Fontaine: elle se développe infiniment, emplit le texte, déborde, s'introduit dans tous les autres effets de sens produits par le *Roman*. Plusieurs commentateurs ont compris le caractère à la fois unique et déterminant, en *R'*, de ces 200 vers<sup>7</sup>.

En *R''*, Narcisse n'est l'objet que d'une double référence à cet épisode de *R'* (vv. 20381 et 20848). Référence critique, et qui retourne l'effet de sens: la Fontaine agit, c'est elle qui tua le bel adolescent: le symbole se personnalise, on revient au conte mythologique. Aussi bien, JM développe ailleurs longuement l'*histoire* de Pygmalion: non plus un objet, mais un récit exemplaire et suggestif (vv. 20787-21180), et dont la signifiante se projette sur un avenir encore imprévisible; elle ne se dévoilera qu'à un moment indéterminé du temps, en avant de nous, en prospective (vv. 21183-4). De ce passage aussi, l'importance a été mainte fois soulignée ainsi que la symétrie qui l'oppose à l'autre. Au symbole-objet de *R'* s'oppose le symbole-récit de *R''*. L'un et l'autre chevillent la charpente allégorique, la traversent à tous les niveaux, en assurent la

<sup>6</sup> E. Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit*, Francfort, 1966, p. 138.

<sup>7</sup> Ainsi, Poirion, *op. cit.*; D. Kelly, *The conclusion of Guillaume de Lorris' Rose*, dans *A Medieval French Miscellany*, ed. by N. Lacy, Lawrence, Univ. of Kansas, 1972, p. 66; J. Fleming, *The Roman de la Rose*, Princeton, 1969, pp. 93-94.

cohérence<sup>8</sup>. La Fontaine de GL se situe dans un présent intemporel; elle renvoie à des valeurs permanentes, à une nature intarissable sur le fond de laquelle et en rapport avec laquelle se déroule l'histoire des hommes. Pygmalion désigne ce qui est arrivé, arrive, arrivera, successivement révélateur de conflits latents dans la multiplicité mobile de cette histoire. La première ouvre à une perception cosmique; l'autre comporte une règle, infiniment accommodable, d'action: elle est mythe<sup>9</sup>.

Ce contraste est accentué, de part et d'autre, par l'absence chez GL et la présence chez JM d'une sorte de redondance mythologique dont le matériau est puisé dans l'héritage antique. *R<sup>I</sup>* cite Vénus (6 fois) et Cupido (1 fois): un texte qui se donne pour un Art d'amour ne saurait guère être plus discret! Intégrées à l'action foisonnante des figures allégoriques, noyées en elle, les interventions de la Déesse et, passagèrement, de son fils, concentrées du reste dans le même secteur du roman (v. 1586, puis entre 2834 et 3458), sont comme évidées; le dynamisme historique du mythe se trouve presque totalement évacué. *R<sup>II</sup>*, en revanche, qui cite 40 fois Vénus<sup>10</sup>, grouille littéralement de dieux et de héros gréco-romains: le compte n'en est pas aisé à faire, car les limites sont parfois floues entre mythologie et histoire, ces termes n'étant en de nombreux cas opposés que pour nous, modernes (ainsi, où mettre Pâris et Priam?). Un relevé prudent fournit les chiffres suivants: dieux 23, héros 57, lieux mythiques 5, soit un total de 85, pour 2 en *R<sup>I</sup>*! Le texte de *R<sup>II</sup>* comporte ainsi une marque isotopique orientant le décodage dans le sens d'une lecture mythique.

Mais encore, qu'est-ce qu'un mythe, d'origine antique et païenne, pour un homme du XIII<sup>e</sup> s.? Il faut renvoyer ici à la belle étude d'H. R. Jauss, *Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos*<sup>11</sup>, qui fait du reste une large place au *Roman de la Rose*. Il semble bien que, dans le cadre de l'allégorie érotique (des troubadours à

<sup>8</sup> Poirion, *op. cit.*, p. 154.

<sup>9</sup> Cf. H. Weinrich, *Structures narratives du mythe*, dans « Poétique », 1, 1970, pp. 25-34.

<sup>10</sup> Toute comparaison numérique, relative à la distribution des éléments en *R<sup>I</sup>* et *R<sup>II</sup>*, doit tenir compte du fait que *R<sup>II</sup>* est environ 41/2 fois plus long que *R<sup>I</sup>*. Ainsi, la fréquence relative corrigée de *Vénus* serait de 27 (*R<sup>I</sup>*) contre 40 (*R<sup>II</sup>*).

<sup>11</sup> Dans « Poetik und Hermeneutik », IV, 1971, pp. 187-209.

JM et au-delà de lui), les noms des dieux antiques aient été resémantisés d'une manière qui leur restituait une valeur différente à la fois du symbole et de la *personificatio*: ils devenaient la forme d'expression particulière de contenus mal formalisés, référés à des forces virtuellement cosmiques, transcendant et embrassant les destinées individuelles... alors que les figures allégoriques, au contraire, explicitent en l'analysant le fonctionnement de ces destinées<sup>12</sup>. Ce phénomène prend toute son ampleur avec JM, en vertu de la redondance que crée un contexte fourmillant de noms empruntés au même registre culturel. Par une sorte d'effet de contiguïté, c'est à ce niveau que prennent sens des « personnages » (très peu nombreux, il est vrai) désignés par un terme du langage commun: Mort et Nuit, propres à *R''*, ou Nature. Celle-ci n'est que quatre fois nommée dans *R'*: trois fois, en figure hyperbolique, comme l'auteur des merveilles que sont la Fontaine d'Amour (v. 1931) et la Rose (vv. 1659, 1661); une fois, négativement, à propos de Raison, qui transcende les oeuvres de Nature (v. 2971). Chez JM, en revanche, Nature intervient constamment, sa puissance embrasse toute action narrée, sous-tend et justifie la glose; ce dynamisme est triplement explicité: par la présence de Génius, le « chapelain », c'est-à-dire à la fois le mainteneur d'une croyance, le médiateur par qui se transmet une relation active, et le dispensateur des mérites et des oeuvres (vv. 16255-16260); par la subordination, à Nature, d'Art, exécutant créateur des formes de surface, mettant en oeuvre des manifestations dont Nature constitue la cause profonde (vv. 15987-16082); et par l'antagonisme Nature-Mort (vv. 15863-15976).

L'effet ainsi produit est plus fort que celui qu'engendre la mise en scène de Vénus. Ce que perd Nature à ne point provenir de la nomenclature mythologique est largement compensé par le réseau de rapports qu'elle engendre au niveau des actants. Au reste, on le sait, JM l'emprunte à Alain de Lille, ce qui atténue la diversité des statuts. Nature remplit une fonction cosmique, providentielle. Elle est un dieu latent, plus divin, si je puis dire, que Vénus, Apollon ou Fortune. Ceux-ci, elle les anime en quelque sorte, les justifie dans le texte, les implique.

La présence, à la source génératrice du récit, de cette puissance

<sup>12</sup> Cf. Jauss., *op. cit.*, pp. 201-206.

rayonnante, aspirant à prendre forme, éclatant en figures multiples empruntées à la fable antique, crée en *R<sup>II</sup>* un processus spécifique de production du sens, y pose un niveau de signifiante globale, absents de *R<sup>I</sup>*. Nature et ses acolytes, les dieux et déesses, ne remplissent pas, dans la syntaxe du récit, une fonction prédicative. Ils se réfèrent à la substance même du discours, à la manière des yeux et du coeur chez les poètes lyriques. Il n'y a pas de métaphore: la « personnification » (si l'on peut employer ici le mot) sert à mettre en lumière l'objet dont il est parlé: ces paroles en sont le prédicat<sup>13</sup>.

En ce qui concerne l'allégorie proprement dite, tant de travaux plus ou moins récents en étudient la nature et les avatars que je crois pouvoir y renvoyer simplement<sup>14</sup>. J'en tire quelques conséquences et tente d'en formaliser les principales conclusions. Je nomme ici, pour simplifier, *figures* les personnifications remplissant le rôle d'actants dans l'énoncé allégorique.

Le statut du *sensus allegoricus* est mal défini en pratique, et la théorie médiévale, lorsqu'elle existe, ne se réfère qu'à l'une de ses réalisations. Effet signifiant, ce *sensus* second se fonde tantôt sur des formes posées comme substantielles (l'allégorie des Vices et des Vertus), tantôt sur des actions (le Pèlerinage de l'Âme), c'est-à-dire sur des *res* ou sur une histoire, à quoi s'applique soit une réflexion soit la recherche de quelque mimesis.

Mais cette opposition éclate (et souvent se neutralise) si l'on considère l'allégorie, non plus dans son fondement mais dans sa finalité; non plus comme origine mais comme aboutissement, en tant qu'elle instaure un certain type de discours. De ce point de vue-là, je proposerais de distinguer en principe trois fonctions, dont il est clair, du reste, qu'elles sont souvent, en fait, combinées.

<sup>13</sup> M. Bloomfield, *A grammatical approach to personification allegory*, dans « Modern Philology », LX, 1963, pp. 168.

<sup>14</sup> Je me fonde ici spécialement sur Bloomfield, *op. cit.*, pp. 161-171, et *Symbolism in medieval literature*, « Modern Philology », LVI, pp. 73-81; ainsi que sur F. Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes in Mittelalter*, « Zeitschrift für deutsches Altertum », 89, 1958, pp. 1-23, et H. R. Jauss, *La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240*, dans A. Fourier, ed., *L'humanisme médiéval*, Paris, 1964, pp. 107-146.

1. Une fonction *didactique*, ou explicative<sup>15</sup>. Tournée vers les choses et les événements discontinus, et apparemment désordonnés, de la nature et de l'histoire, elle y écoute et y fait entendre un discours disant l'harmonie et la présence de l'Un. Sa démarche est herméneutique: *modus et ordo legendi*. Appliquée au texte sacré, elle tend à en dégager une signification qui manifeste l'intention de l'auteur. Les divers « sens » spirituels, qu'elle embrasse en les révélant, constituent l'espace d'une interprétation où l'être cesse d'être opaque et apparaît tel qu'il le ferait à un esprit dégagé de littéralité terrestre.

«Omnis mundi creatura  
quasi liber et scriptura  
nobis est et speculum »:

ces vers illustres d'Alain de Lille<sup>16</sup> se réfèrent à une lecture du livre du monde. Mais n'est-ce pas ce mode de lecture même que revendique en faveur de son propre texte un auteur du début du XIII<sup>e</sup> s. comme Guillaume le Clerc, dont le *Besant de Dieu* se distingue, dit-il, des romans et de l'épopée en ce que ces genres ne peuvent avoir de *senefiance* profonde: ne peuvent être « expliqués ». Le *Besant* « explique » la parabole évangélique en personnifiant *Caro*, *Mundus* et les autres ennemis de l'âme<sup>17</sup>. L'allégorie explicative a double face: simultanément, elle pose un discours et elle l'interprète; elle définit le genre d'un texte et en détermine le niveau de déchiffrement.

2. Une fonction *déictique*: l'allégorie rend présente une réalité fuyante; saisissable et perceptible, une chose dispersée. Cette fonction nous est sans doute la moins familière. Elle implique en effet la conviction que le plus général n'est pas le plus immatériel: la *personificatio* promeut moins un « personnage » fictif et tran-

<sup>15</sup> Cf., par rapport au *Roman de la Rose*, l'article de P. Demats, *D'Amoenitas à Déduit*, dans *Mélanges Jean Frappier*, Genève, 1972; d'une autre manière E. Kanduth, *Der Rosenroman, ein Bildungsbuch?*, « Zeitschrift für romanische Philologie », 86, 1970, pp. 509-524.

<sup>16</sup> P.L. 210, 579A. Cf. Ohly, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>17</sup> Jauss, *Transformation*, pp. 118-128.



sparent (comme nous sommes portés à le penser) qu'un Nom; et ce qui porte un nom est réel. Le discours allégorique propose ainsi, non un équivalent abstrait de l'expérience, mais la réalité ultime de celle-ci, dépouillée de ce qu'elle eut d'unique, d'individuel, donc de relativement irréel<sup>18</sup>. Les propriétés des choses existent doublement: dans leur forme visible et dans leur invisible nature. Mais le nom les contient toutes, puisqu'il se réfère à la fois à leur être particulier et à leur *ratio*. Et tout mot de la langue peut devenir en ce sens un nom: une *image*, comme celles que le *je* de *R'* voit peintes sur les murs du jardin, et il est notable que, dans la suite linéaire du texte, ces images peintes soient chronologiquement premières: comme si elle avaient pour fonction d'introduire à ce discours. Expérience irremplaçable, sur le chemin menant à une saisie rationnelle du monde. Dans l'unité de leur nom, les objets, les êtres, les lieux, les temps, trouvent l'ordre, la compréhensibilité, la raison. Ils signifient pleinement, et ce qu'ils signifient est clair; si complexe qu'il soit, leur sens s'offre à être possédé, il se donne comme une structure de vérité objective.

3. Une fonction *narrative*, en vertu de la vigueur particulière que possède, pour l'esprit médiéval, tout procès d'actualisation. Nommer Déduit le tire de la virtualité des noms communs, l'actualise de la manière même dont, pendant que dure la représentation, l'acteur jouant le rôle du Christ dans une *Passion*, est le Christ: C'est Pierre ou Jacques, on le sait bien, ou le savetier du coin, mais en lui et par lui passe à l'acte l'histoire sacrée, virtuelle, latente sous la nôtre. Dès qu'elle est posée dans le discours allégorique, la figure aspire à « passer à l'acte », elle aussi, sans jeu de mots. Ici, encore, on peut évoquer la parenté de l'allégorie avec l'image peinte, dont le lien profond avec la narration est attesté par toute la tradition médiévale<sup>19</sup>, des *libri carolini* à Villon, et aux devises des vitraux et tapisseries du XVI<sup>e</sup> s. L'image vue se projette en histoire, comme l'histoire peut se résorber, inversement dans l'image. Le Nom allégorisé se trouve engagé dans le même champ de forces. Dans la mesure où celles-ci l'entraînent, sa vocation expli-

<sup>18</sup> Jauss, *ibid.*, pp. 111, 140; Bloomfield, *Approach*, p. 170.

<sup>19</sup> Cf. Fleming, *op. cit.*, p. 169.

cative s'affaiblit; sa qualité illustrative tend à reculer au profit d'une qualité mimétique. Toutefois, l'action posée par un tel sujet tient de lui quelque intemporalité. Elle s'exprime dans la linéarité d'un discours, selon l'axe d'une durée propre aux nécessités du récit. Mais elle échappe aux conditionnements de l'existence temporelle. La figure se libère du contexte: elle règne sur tout le segment de discours où elle affleure, elle le rapporte à elle comme à la source de son dynamisme. Autonome, elle subsume une fiction qui se déploie à partir d'elle: d'où sa puissance sur le lecteur du texte, l'effet cathartique qu'elle exerce par la participation qu'elle exige de lui: la vraisemblance propre à l'action qu'elle engendre, et qui provient de ses motivations internes, se confond, à un niveau second de sens, avec le vrai individuellement vécu. Attribuant à un sujet métaphorique un prédicat qui ne l'est pas, elle combine les caractères de l'universel et du concret. Elle effectue la concordance d'éléments discordants; elle unit ce qui, hors du texte, serait séparé; elle rend mémorable, par la magie de l'artifice rhétorique présidant à sa constitution, la banalité de l'expérience<sup>20</sup>. Elle diffère génétiquement de l'allégorie à fonction didactique en ce que c'est ici le sens qui détermine le choix de la figure, alors que, dans l'allégorie didactique la figure est donnée et le sens lui est ensuite attaché. F. Ohly attribue assez d'importance à cette opposition pour parler d'*allégorèse*, et non plus d'allégorie<sup>21</sup>.

Dans ses trois fonctions, l'allégorie n'en conserve pas moins le même trait fondamental: elle promet au statut (grammatical) de *res* un *nomen* abstrait. Ce qui diffère, en revanche, c'est la relation établie entre ce *nomen* et le support concret de ce transfert. La fonction didactique implique que cette relation est qualificative (prédicative); la fonction déictique, qu'elle est identification dans la plénitude de l'universel; la fonction narrative, enfin, qu'elle consiste en une substitution de sujet, l'action narrée se rapportant empiriquement à l'être concret qui sert de support à la figure.

Ces fonctions s'exercent souvent, surtout dans les textes allégoriques de quelque longueur, simultanément. Pourtant, l'une d'entre elles domine toujours. Sans doute pourrait-on ramener aux

<sup>20</sup> Bloomfield, *Approach*, p. 169.

<sup>21</sup> Ohly, *op. cit.*, p. 9.

variations de ces dosages l'histoire de la forme allégorique qu'ont retracée Jausset et, à sa suite, Jung<sup>22</sup>.

Les trois fonctions peuvent être conçues d'une double manière, selon que l'on considère leur exercice au niveau des formes de pensée ou à celui des formes de l'expression poétique. Dans l'ordre de la pensée, l'allégorie est statique ou dynamique<sup>23</sup>, selon que le sens second se dégage du sens littéral comme une intériorisation, à proprement parler comme une étymologie, ou en tant que représentation du rapport existant entre l'ontologique et le situationnel<sup>24</sup>. Dans l'ordre de l'expression, l'allégorie se définit soit syntagmatiquement, comme le *Joi* ou le *Joven* de Marcabru, surgissant isolément à son rang dans la chaîne du discours, soit paradigmatiquement, comme l'a montré J. Batany<sup>25</sup>, en vertu d'un système d'équivalences nominales immanentes au texte.

J'ai récemment tenté, dans un article paru dans les *Mélanges F. Lecoy*, de repérer ces oppositions à ras de texte, et d'identifier les marques de fonctionnalités différentes au niveau de la distribution des catégories lexicales, des structures syntaxiques et des classes sémantiques. Sans doute cette étude, révélant des différences fondamentales entre  $R^I$  et  $R^{II}$ , devrait-elle être reprise et approfondie<sup>26</sup>. Du moins, ce simple sondage semble-t-il confirmer les remarques que, d'un point de vue plus général, j'avais faites, dans mon *Essai de poésie*, pp. 372 et 374, sur le fonctionnement du discours allégorique, dans  $R^I$  d'une part,  $R^{II}$  de l'autre.  $R^I$  procède par conjonction additive, linéaire, sur le plan unique de la narration, sans cesse référée au *je*, récitant et sujet, qui porte et englobe le tout. Le *sensus allegoricus* du discours poétique s'en dégage en vertu d'un transfert suggéré une fois pour toutes, au

<sup>22</sup> M. R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne, 1971.

<sup>23</sup> Jung, *op. cit.*, pp. 18-21.

<sup>24</sup> H. R. Jausset, *Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia*, dans *Festschrift W. Bulst*, Heidelberg, 1960, pp. 201-202.

<sup>25</sup> *Paradigmes lexicaux et structures littéraires, au moyen âge*, dans « *Revue d'histoire littéraire de la France* », 70, 1970, pp. 819-835.

<sup>26</sup> Elle serait grandement facilitée par un dépouillement mécanographique de  $R^{II}$ : Mme E. Vitz-Birge, de l'université de New York, l'a pratiqué pour  $R^I$  et a eu l'amabilité de m'en remettre une copie.

début du roman, puis rappelé à l'aide de marques constantes, inscrites dans le lexique et la syntaxe, et provoquant des ruptures sémi-ques de caractère simple. Le récit se déroule ainsi tout uniment, au point que les sèmes d'action peuvent s'effacer presque sans nuire à sa fluidité. Il se déroule sur deux plans dont le second reste implicite, mais homogène. Dans *R''*, les marques allégoriques de viennent plus rares. Le discours oscille d'un plan à un autre, de telle manière que chacun d'entre eux pose une série de questions auxquelles n'est pas donnée d'autre réponse que ce cumul. Mais un tel jeu d'interrogations ouvertes se fonde sur une « réalité » qui est la totalité même du récit: la figure d'allégorie cesse ainsi d'exister de façon pure et simple; elle implique sa glose, à chaque instant remise en question, et par là inattendue: elle s'écarte du modèle narratif si brillamment (mais si fugitivement) créé par Guillaume, pour revenir à celui, plus traditionnel, de l'exégèse typologique.

Par ailleurs, personne ne met en doute le fait que JM « continue » GL, c'est-à-dire (d'une manière ou d'une autre) se limite à élaborer les thèmes posés par lui<sup>27</sup>. Ce n'est donc pas sur le plan du contenu qu'une comparaison utile peut s'établir: elle nous renverrait à des sources d'information, ce qui constituerait une toute autre étude, déjà faite. Il paraît plus efficace de l'établir sur le plan du discours. En gros, il apparaît ainsi que dans *R'* domine la fonction narrative, dans *R''* les deux autres. Il en résulte que *R''*, loin de comporter seulement une absence (relative) de récit, est une dé-construction du récit de *R'*.

*R'* part d'un sens, et construit en vertu de lui une figuration. Le sens initial lui est fourni de deux manières: par la tradition romanesque, et par le modèle du « grand chant courtois ».

GL répond à l'attente, à la « demande sociale », d'un public dont le goût et les habitudes littéraires ont été formés par Chrétien de Troyes<sup>28</sup>, ses contemporains et ses premiers successeurs. Le roman projette, sur l'écran d'une fiction, le film d'une aventure: d'événements déroulés au-devant d'un *avenir* aux limites indéterminées, et dont le sujet est un Nom, étiquette vide d'abord, mais

<sup>27</sup> Robertson, *op. cit.*, p. 98.

<sup>28</sup> C.S. Lewis, *The allegory of love*, Londres et New York, rééd. 1971, pp. 113-114.

qui progressivement devient le Nom propre de cette histoire. *R'* conserve cette structure générale; et il la réalise sous sa forme la plus claire, banalisée déjà vers 1240: la quête, ici celle du bouton de Rose<sup>29</sup>. Pourtant, on observe dans le texte plusieurs transformations, aux effets convergents, de cette formule. La première consiste en ce que l'aventure est contenue dans un songe. La seconde concerne l'ordre des temps verbaux: le récit commence au passé ponctuel (« passé simple »), puis le passé-présent (« composé ») s'introduit, devient plus fréquent, pour faire place finalement à une prédominance du présent: une continuité s'établit ainsi entre le passé mémoriel (relatif aux événements de la quête) et le présent du narrateur. En d'autres termes, la tension, qui se marque dès le début de *R'*, entre histoire et discours se résoud à la fin par une intégration de la totalité du texte à un discours<sup>30</sup>. Mais ici la troisième transformation trouve toute sa valeur: le sujet de l'aventure n'a pas de nom. C'est un *je* aux fonctions multiples, narrateur et narré à la fois, locuteur et actant. L'oeuvre entière se résorbe dans la parole de *mon* rêve.

La narrativité du texte n'en subsiste pas moins. Mais elle est assumée par cette pure parole. Et c'est là que je vois l'influence du modèle de la chanson courtoise<sup>31</sup>. Discours pur, émanant d'un *Je* innommé ayant pour objet unique l'élan d'un désir; ainsi, clos sur lui-même et, littéralement, ne parlant que de ce discours même: sans doute, le cadre du songe constitue-t-il le moyen le plus commode pour l'enter d'une histoire sans qu'on cesse de l'entendre comme discours. En éliminant toute autre référence qu'à l'amour, le texte assure à l'aventure une concentration et une puissance de conviction qu'elle ne pouvait avoir chez les romanciers: l'aventure sort du domaine du futur et de l'imaginé, où la maintenait son caractère double (amour et prouesse); elle se réfère désormais à l'actualité vécue.

La volonté expresse de déployer en récit le dire intemporel de la chanson apparaît à plusieurs indices. L'adresse des vv. 37-44, dédiant le discours à « cele qui a tant de pris » semble faire référé-

<sup>29</sup> Lepage, *op. cit.*, p. 93; cf. Zumthor, *Essai*, pp. 356-358.

<sup>30</sup> Je me réfère à l'excellente analyse d'E. Vitz.

<sup>31</sup> Sur ce modèle, Zumthor, *ibid.*, ch. V.

rence aux vv. 1-10 du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu: procédé identique à celui même qui fonde en fiction le discours des chansons de trouvères. L'épisode central de Narcisse, emblématisant, selon une juste suggestion de D. Poirion<sup>32</sup>, la solitude du désir mâle, qui anime la *fine amor* des poètes « lyriques », s'achève par une mort. Le *Roman de la Rose* est autre chose: la Fontaine lui révèle, non la propre beauté du sujet, mais l'objet de sa quête, proche dans le lieu, infiniment lointain dans la durée. Enfin, le *je* multiforme renvoie, en vertu des structures grammaticales, à un destin personnel, et ce destin se manifeste temporellement, car seul *je* quête la *Rose*; mais sémantiquement, c'est un désignatif universel, un *shifter* que *toi, lui, nous* remplissons de notre présence personnelle dès que le discours devient nôtre. D'où une tension, amorçant les jeux complexes du sens. Mais aussi une unité parfaite: ce que l'on pourrait nommer la fiction autobiographique assure la cohérence, la progression et la finalité du texte entier. Dans ce monde de figures, nous nous mouvons parmi des passions dépersonnalisées, mais suscitées par un seul événement, qui *m'arrive*. C'est à partir de ce principe unificateur que se constituent, dans les paroles du discours, les paradigmes figuratifs qu'analysa J. Batany<sup>33</sup>. Paradigmes situés à la fois chronologiquement dans le temps du récit mais aussi topographiquement dans le songe: en dehors du Jardin, et au-dedans. Au-dehors, les bannis, Pauvreté, Avarice et d'autres. Au-dedans, la Fontaine et l'Arbre: le Paradis de la Genèse, mais rapporté à Narcisse et, au-delà de cette mort, à la *Rose*<sup>34</sup>. L'image de l'Eden a perdu sa signification eschatologique: elle réfère à une *fine amor* dépassée parce qu'entrée dans l'« histoire ». Mais cette fiction encore ne fait que projeter le motif central d'où rayonne le discours de la chanson: non seulement il existe un lieu de l'amour, mais l'amour *est* un lieu<sup>35</sup>. Un code s'institue ainsi, homologue à celui de la chanson, par delà les transformations narratives: code assumé par le songe,

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 822-828.

<sup>34</sup> Robertson, *op. cit.*, pp. 91-93; cf. Jauss, *Transformations*, p. 115.

<sup>35</sup> R. Dragonetti, *Aizi et aizimen chez les plus anciens troubadours*, dans *Mélanges M. Delbouille*, 2, Gembloux, 1964, pp. 127-153.

et par là promu au statut d'archétype, clos comme le Jardin dans ses murs.

Certes, l'inachèvement du texte laisse planer une certaine ambiguïté sur sa nature. Aussi bien, cela même rend caduques, à mon avis, des lectures typologiques comme celles de Robertson ou de Fleming. Il est probable, du reste, qu'il manque peu de chose au récit de GL: la prise finale du château et la conquête de la Rose<sup>36</sup>. Quelques centaines de vers peut-être, qui eussent révélé la « vérité coverte » de la lettre, selon la promesse de GL. On peut, de ce qui précède, présumer que cette révélation eût constitué une interprétation, au niveau de paroles intemporelles, des éléments narratifs: c'est-à-dire eût fait retour au discours de la chanson, après qu'il ait été ainsi longuement explicité par figure. Le sens second ne peut être que poétique et prédéterminé; la fiction fournit le sens littéral. Il semble que GL ait voulu accuser cet effet en n'utilisant, à bien peu d'exceptions près, que des figures déjà traditionnelles dans la poésie de son temps: comme s'il voulait éviter la surprise, ne point dissiper l'attention de ses lecteurs en leur présentant trop de « choses » inconnues. Que la nature du sens ultime du récit soit poétique explique la rareté des passages « didactiques » dans *R'*. Ils se réduisent à quelques discours dont la fonction, comme l'a bien montré D. Kelly<sup>37</sup>, reste interne au texte, et est de programmer, si je puis dire, le récit, de fixer (en l'absence de toute réalité extérieure autre que le discours de la chanson) la règle générative de la narration.

Est-ce parce que, précisément, il partait d'un univers de significations poétiques, que *R'* eut peu de succès en son siècle, autant qu'on en peut juger à la tradition manuscrite<sup>38</sup>? C'est à la continuation de JM que l'oeuvre de GL dut de survivre. Apparemment, les lecteurs médiévaux furent peu sensibles à la disproportion des deux *Romans*. En revanche, ils percevaient un autre lien, et c'est cela qui importe. Mais ce fait pose une question. Pourquoi, quarante ans après GL, JM entreprit-il de poursuivre son oeuvre? la réponse doit résider dans la nature même de *R'*, dont JM re-

<sup>36</sup> Kelly, *op. cit.*, pp. 61 et 65.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pp. 62-64.

<sup>38</sup> Edition Lecoy, Introduction, pp. VI et XXXVI-XXXVII.

prend le discours, sans souci de l'histoire: on notera que la seule transition qu'il ménage est le *et* initial de son premier vers... Tout se passe comme si JM avait voulu prendre le contre-pied de tout ce qu'affirme *R'*: constituer un anti-discours<sup>39</sup>. Mais cette opposition n'est vérifiable qu'au niveau des contenus et implications idéologiques. Je proposerais de partir plutôt de la constitution du texte: JM se fonde sur les figures de *R'* et sur les actions où GL les engagea, pour en dégager un sens autre. Il reste en cela fidèle à la ligne de pensée dont témoignent ses autres ouvrages: traductions d'*auctores* philosophiques, de l'*Historia* d'Abélard, et peut-être quelques poèmes de caractère encyclopédique et moralisant; le tout, témoignant d'une culture universitaire assez vaste, peu originale et déjà vieillote vers 1280; mais, en même temps, d'une rare puissance argumentative, sous-tendue par une sorte d'agressivité<sup>40</sup>. Aux vv. 10464-574, JM fait exposer par Amour son propre projet. Ce passage présente plusieurs particularités intéressantes. Le temps des verbes indique que le discours d'Amour est prononcé avant que GL n'ait écrit son oeuvre: cela implique que l'histoire du quêteur de la Rose, extérieure au texte, relève de la chronique, d'un passé vécu. De GL, puis de JM, il est question au futur, comme de la révélation progressive d'un sens: le premier posera une interprétation assurée, mais inachevée; le second, ambiguë (et l'on insiste sur cette ambiguïté: vv. 10547-10568) mais totale, en ce qu'elle

« vodra si la chose espondre  
que riens ne s'i porra repondre »

(vv. 10573-74) (« entend expliquer le fait de telle manière que rien n'y reste caché »). L'ensemble du passage développe successivement les diverses « questions » qui, dans la tradition scolaire, composent l'*accessus*, l'introduction au commentaire d'un *auctor*: *vita*, *titulus*, *materia*, *intentio*, *utilitas*, et *modus tractandi*: le plan même suivi par Arnoul d'Orléans dans son explication d'Ovide<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. XXVI-XXVII.

<sup>40</sup> Sur sa conception de l'Amour et de Nature, *ibid.*, pp. XX-XXIV.

<sup>41</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans*, « Memorie dell'Istituto lombardo di scienze e lettere », 24, 1932, pp. 157-234.



Ici, l'objet de cette opération sera *LA chose*: une *res*, et déterminée par un article encore fortement expressif au XIII<sup>e</sup> s., « la réalité concrète en question ».

*R'* tombe pour JM sous l'adage « omnes auctores fere ad ethicam tendunt », autrement dit portent sens second: ce sens que désignent soit le mot assez vague de *senefiance* (qui apparaît une fois en *R'* avec cette nuance: au v. 981), soit le mot précis, et venu du latin scolaire, de *sentence* (huit fois dans *R''*)<sup>42</sup>. Chez GL, on a une *senefiance*, projetée dans une *littera* narrative. Chez JM, la *littera* avec la *senefiance* sont l'objet d'une interprétation qui en fournit la *sententia*, sens allégorique de deuxième degré, pour ainsi dire. On a là une structure sémantique qui n'est pas sans analogie avec celle que décrit Hjelmlev dans sa définition des « langues de connotation »<sup>43</sup>. C'est en ce sens seulement que l'on pourrait soutenir que JM a repris le projet initial de GL<sup>44</sup>.

Des 47 figures de *R'*, JM en reprend 30. Les 17 qu'il abandonne se rangent en trois groupes: les 10 flèches du carquois de Cupido, élément descriptif simplement ornemental, sans effet individualisé sur l'action; — quatre des figures négatives peintes au mur du Jardin et par là exclues de la quête; — trois autres, enfin, *Lecherie*, *Luxure*, et *Vilanie*, elles aussi négatives dans le système paradigmatique de GL, système qui cesse de fonctionner dans *R''*, pour la raison même qui le fondait en *R'*: sa propriété d'engendrer les tensions productrices de structures narratives. En revanche, JM introduit 44 figures nouvelles, se classant de la manière suivante:

qualités, défauts ou situation référant à la *fine amor*: 8 figures (33 occurrences);

vertus ou vices référant au code moral commun: 12 (49 occurrences);

réalités situationnelles, provoquant plaisir ou douleur: 8 (22 occurrences);

<sup>42</sup> Sur *sententia* dans ce sens précis, v. E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, II, Bruges, 1946, pp. 324-329.

<sup>43</sup> *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1968, pp. 155-162.

<sup>44</sup> Ce qu'assurent, p. ex., A. Gunn, *The mirror of love*, Lubbock, Texas, 1952, pp. 285-290, Ch. Dahlberg, *Love and the Roman de la Rose*, « Speculum », XLIV, 1969, pp. 568-584.

réalités socio-juridiques: 3 (14 occurrences);  
 lieux et objets: 7 (7 occurrences);  
 enfin *Nuit, Mort et Genius* (29 occurrences);

Le glissement qui se produit ainsi est accusé par l'accroissement du nombre d'occurrences de figures communes à *R<sup>I</sup>* et *R<sup>II</sup>*, Nature, Raison, et d'autres. La tendance est d'introduire ainsi, dans la « réalité allégorique », donnée par *R<sup>I</sup>*, des éléments qui, à l'intérieur, parlent d'elle, et ainsi portent atteinte à son intégrité, à sa pureté existentielle.

Dans son ensemble, on l'a souvent remarqué, la description des figures en *R<sup>II</sup>* manque de cohérence. Entendons qu'elle perd une sorte de dynamisme propre qui faisait de toute figure de *R<sup>I</sup>* un « personnage », à la fois actant du récit et combinaison stable de qualités et d'intentions. C'est moins en effet en tant que personnages qu'elles importent à JM, qu'en tant qu'*objets* — que choses. Ici encore, l'effet est souligné. *R<sup>I</sup>* citait, au cours du récit, 9 personnages historiques, de ceux dont les noms servaient traditionnellement à toute espèce de comparaisons romanesques (Arthur, Alexandre, etc.). En *R<sup>II</sup>*, le nombre de ces personnages s'élève à 231... Le texte tire de cette fréquence une qualité particulière, une connotation globale évoquant un plan « historique », c'est-à-dire à la fois externe et objectif, de réalité. Mais l'« histoire », par ailleurs, est, pour l'homme du XIII<sup>e</sup> s., démonstrative, argumentative. Le passage des vv. 6601-6632 sur l'expédition sicilienne de Charles d'Anjou (contemporaine de la composition de *R<sup>II</sup>*) renforce l'ancrage du texte dans ce plan-là: JM le donne expressément comme une « preuve » (v. 6601) confirmant l'enseignement fourni par l'histoire de Crésus. Le monde du Roman s'extravertit. Le rôle joué par Amour en *R<sup>I</sup>* est repris par Vénus en *R<sup>II</sup>*: fait qui parut assez important à un lecteur du XIII<sup>e</sup> s. très averti, Gui de Mori, pour lui faire modifier le texte de *R<sup>I</sup>*, v. 3504, après la lecture de *R<sup>II</sup>* <sup>45</sup>.

Un tel retournement des perspectives engendre comme une figure globale d'ironie, qui affleure çà et là au niveau stylistique: ainsi, dans les moqueries de Genius sur le Jardin de GL (vv. 20349-

<sup>45</sup> M. R. Jung, *Gui de Mori et Guillaume de Lorris*, « Vox romanica », 27, 1968, p. 108.

58); dans les remarques de Pygmalion sur la folie de Narcisse (vv. 20846-53). En termes de rhétorique, l'ironie consiste à employer des mots et des images dans le sens opposé à leur signification propre. Ici, il convient d'appliquer cette définition à tous les niveaux du texte: c'est là l'ambiguïté même que revendique JM dans les vers allégués ci-dessus: à propos de lui-même

« Et sera si tres sages hon  
qu'il n'avra cure de Reson » (10541-2);

à propos de son texte:

« et toutes les autres paroles,  
quex qu'els soient, sages ou foles » (10567-68).

Ambiguïté programmatiquement manifestée, d'autres manières, par l'emploi du mot *sylogisme* dès le 26<sup>e</sup> vers de *R''*; ou dans les quelques 200 vers (18012 suiv.) où, par allusion à l'épisode de Narcisse, JM oppose à la vraisemblance poétique de *R'* une théorie scientifique des miroirs, fondée, dit-il, sur Aristote et Alhacem. Ce sont moins là, par rapport à *R'*, des contradictions qu'un apparent élargissement d'horizon<sup>46</sup>, brisant en fait la « clôture » du texte, et bouleversant son statut. Les « personnages » agissent à peine; ils parlent, en revanche, beaucoup; or, ces innombrables discours constituent, pour l'essentiel, le dispositif didactique de *R''*, sur quoi ont insisté tous les commentateurs. L'« histoire » n'est plus que la circonstance d'un discours. Mais cette histoire, c'est *R'*, plus précisément le bref épisode final qui manque à *R'*; et à ce titre elle est l'objet (le pré-texte) du discours, lequel fonctionne à la façon d'un métadiscours. L'évidence première est la disproportion entre la ténuité de l'action engendrant (au niveau des structures narratives) ces milliers de vers torrentiels, et le volume même de ceux-ci: l'écriture ainsi déclenchée ne se situe par vraiment au-delà de *R'* (dans la continuité du récit), mais sur et en lui. La quête n'est plus que celle d'un sens, qui se révèle dans la structure formelle de l'encyclopédie<sup>47</sup>. D'où l'espèce de rage démystifica-

<sup>46</sup> Kelly, *op. cit.*, p. 74.

<sup>47</sup> Lepage, *op. cit.*, p. 94.

trice de cette interminable glose, éclatant parfois en véritables défis lancés à GL: la *fine amor* est volupté, mais la volupté est le Mal; le Jardin de  $R^I$  est carré, c'est-à-dire construit, de façon homologue aux quatre directions du ciel, mais celui de  $R^{II}$  est circulaire, donné, fondamental comme l'univers même; au désir mâle du malheureux Narcisse se substitue le désir femelle naissant sous les doigts de Pygmalion, et signifié par un blason du corps de la femme qui d'autre part signifie emblématiquement la corruption de toute raison<sup>48</sup>. Le texte démystificateur aboutit à une mystification nouvelle. C'est ainsi que, de  $R^I$ , on passe à  $R^{II}$  par une pseudo-traduction, désordonnée, cahotique, linéairement déroulée dans la fiction de la quête: quête d'un code dont l'encyclopédisme même du texte met en question l'existence. Le mouvement général de cette translation n'est pas sans analogie avec celui que décrivait H. Weinrich, du mythe narratif à l'apologue<sup>49</sup>. Mais il va ici jusqu'à la désagrégation du pré-texte.

\* \* \*

Je ne reviens pas sur les remarques faites naguère dans mon *Essai*, pp. 376-378, à propos de l'évolution générale du discours allégorique après GL: l'oeuvre de JM marque le début d'une tradition qui durera jusqu'à l'aube du XVI<sup>e</sup> s., et pour laquelle  $R^I$  constitue un plan de *réalité* par référence auquel se reconstruit inlassablement un système de signes jamais achevé. Je crois bon, en revanche, de souligner un autre trait de cette histoire: l'homologie que l'on constate entre la relation  $R^I/R^{II}$  et celle qui unit la chanson de geste aux romans « courtois » du XII<sup>e</sup> s., puis (et plus nettement encore) ceux-ci avec le roman en prose du XIII<sup>e</sup><sup>50</sup>. On pourrait citer à ce propos G. Lukács: quand les idées deviennent empiriquement irréelles, inaccessibles, l'individualité perd son caractère immédiatement organique de réalité non problématique; elle devient sa propre fin, et ce qui fait sa vie véritable, elle le découvre en elle, non comme possession mais comme objet de

<sup>48</sup> Poiron, *op. cit.*, pp. 155, 163.

<sup>49</sup> *Op. cit.*

<sup>50</sup> Lepage, *op. cit.*, p. 92.

quête<sup>51</sup>. La manière dont JM, en le dé-construisant, refait *R'* au niveau d'un discours explicatif, est à peine différente de celle dont Robert de Boron ré-invente la donnée du *Conte del Graal* de Chrétien, réinterprétée ensuite dans les deux cycles en prose qui furent tirés du conte de cet humble auteur franc-comtois. A mesure que l'on approche du XV<sup>e</sup> s., une sorte de méfiance semble se répandre envers ce qui est pur récit. Le discours narratif, érodé par le raisonnement, par la glose, par la pression croissante des exigences référentielles qui pèsent sur lui, s'effondre dans le même temps que la synthèse optimiste des grandes *summae* philosophiques, entraînant dans leur catastrophe la confiance dont elles avaient témoigné envers nos possibilités de connaissance et notre habileté à faire exister un monde cohérent avec les moyens du langage.

PAUL ZUMTHOR  
Université de Montréal

<sup>51</sup> *Théorie du roman*, traduction française, Paris, 1963, p. 73; cf. Köhler, *op. cit.*, pp. 87-88.