

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA

UMI[®]
800-521-0600

Symbolisme et senefiance dans le Roman de la Rose
de G. de Lorris

par

Francine Dicaire

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Canada

Juillet 1998

© Francine Dicaire



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-43852-X

Canada

Je tiens à remercier mon directeur, Professeur Giuseppe Di Stefano, pour l'aide inestimable qu'il m'a apportée lors de la rédaction de ce mémoire.

A Ernesto

Abstract

In his *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris promises several times the revelation of the significance of his work, the *senefiance*. If the use of allegory by Guillaume does not elucidate the mystery of this *senefiance*, symbolic interpretation opens a gate in accordance with the time and the text.

The dream as a framework signals a symbolic content and provides unity. In an orchard of geometrical proportions, a truly edenic garden, the fountain of Narcissus, transformed in a fountain of Love by Cupido, is a mirror perilous, where the Rose will appear. It will confront the dreamer, the future Lover who happens to be the poet himself, to the myth of self-knowledge, sparing him, however, the faith of Narcissus. After a kiss stolen from the Rose too soon by the Lover, Jealousy will command the construction of a castle and a tower to protect the Rose. All these adventures, in this magical setting, will confirm a highly symbolic content and will contribute in enhancing and throwing light on the work of Guillaume de Lorris, although never exhausting its *senefiance*.

The symbolism and the *senefiance* we deduce from it, will help in understanding the didactic reach of this work, its universal character and in refuting the incompleteness of the poem while accepting the incompleteness of a quest always renewed.

Résumé

Guillaume de Lorris, dans son Roman de la Rose, promet à plusieurs reprises, la révélation de la senefiance de son oeuvre. Si l'utilisation de l'allégorie par l'auteur ne réussit pas à élucider le mystère de cette senefiance, l'interprétation symbolique ouvre une voie correspondant à l'époque et au texte.

Le songe fournit un cadre signalant un contenu symbolique et garantit l'unité du Roman. Dans un verger aux proportions géométriques, véritable paradis terrestre, la fontaine de Narcisse transformée par Cupidon en fontaine d'Amour, miroir périlleux où apparaîtra la Rose, confrontera le rêveur, futur Amant qui n'est autre que l'auteur, au mythe de la connaissance de soi, en lui évitant toutefois le sort de Narcisse. Après un baiser volé trop tôt à la Rose par Amant, Jalousie ordonnera la construction d'un château et d'une tour pour protéger la Rose. Toutes ces aventures, dans un décor magique, confirmeront cette haute densité symbolique et contribueront à enrichir et éclairer la senefiance pourtant inépuisable du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris.

Le symbolisme et la senefiance qu'on en tire aideront à comprendre la portée didactique de l'oeuvre, son caractère universel, à réfuter l'inachèvement du poème mais à accepter l'inachèvement d'une quête toujours renouvelée.

TABLE DES MATIERES

	Page
Introduction	1
Chapitre I	4
Le songe	
Chapitre II	27
Narcisse	
Le mythe	
La fontaine	
Chapitre III	60
L'architecture	
Du verger	
Du château et de la tour	
Du poème	
Chapitre IV	76
Symbolisme des nombres	
Citation de nombres	
Structure numérique	
Conclusion	96
Bibliographie	I

INTRODUCTION

Guillaume de Lorris, dans son Roman de la Rose, promet, à plusieurs reprises, la révélation de la senefiance de son oeuvre.

Chercher une clef unique, absente à cause de l'inachèvement incertain de l'oeuvre, constitue, pour plusieurs critiques, une incompréhension de l'époque à laquelle la première partie du Roman de la Rose fut rédigée.

La littérature médiévale est si vaste et si variée qu'on ne saurait prétendre en connaître que quelques aspects et domaines limités. On sait toutefois que cette littérature s'inscrit dans le monde du miroir, le *speculum*, de l'image, du reflet. Chaque chose y éclaire autre chose, le microcosme renvoie au macrocosme, l'ici-bas à l'au-delà et vice-versa.

Dans le monde très religieux du début du XIII^e siècle, où l'exégèse biblique est pratique courante, l'utilisation de l'allégorie par Guillaume de Lorris, qu'on suppose clerc, n'étonne pas. Pourtant, l'allégorie à elle seule ne réussit toujours pas à élucider le mystère de cette senefiance promise par l'auteur.

Quelques tentatives intéressantes pour démontrer l'intégration de la senefiance à la trame narrative, ont cherché du côté overt du texte. Or l'auteur sème des indices conduisant à examiner le côté covert du texte. Si l'interprétation allégorique ne suffit pas, l'interprétation symbolique ouvre une voie correspondant à l'époque et au texte.

La critique moderne affirme avec raison que le moyen âge n'offre pas de définitions claires de l'allégorie et du symbole, confondant souvent les deux termes. Les oeuvres prouvent que les auteurs connaissaient bien la distinction entre les deux notions, où «le symbole irait du concret à l'abstrait, l'allégorie de l'abstrait au concret¹».

La sénéfiance imprégnée dans la trame narrative dont le symbolisme orienté et non gratuit serait porteur d'un message volontairement caché, exige du lecteur disponibilité, attention, approfondissement, et conférerait à l'oeuvre la valeur formatrice que l'on attendait des oeuvres écrites à la même époque.

Le songe lui-même, cadre garantissant l'unité du Roman, l'épisode central de la fontaine de Narcisse et l'épisode final de l'apparition de la tour dans un verger aux proportions géométriques, semblent hautement symboliques. De plus, la numérologie, pratique courante au moyen âge, semble aussi présente, surtout par la cinquantaine de nombres cités, peut-être dans la structure même de l'oeuvre.

Dans une littérature relevant plus de la méditation, de la contemplation que de la narration, lire et relire l'oeuvre de Guillaume de Lorris à la lumière de

¹ Eric Hicks, «La mise en roman des formes allégoriques», *Etudes sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Genève, Slatkine, 1984, p. 59.

l'interprétation symbolique peu explorée par la critique pour la première partie du Roman de la Rose, pourrait permettre de voir se répondre, s'opposer, s'équilibrer des éléments à première vue disparates et incohérents.

La connaissance du symbolisme médiéval semble offrir des clefs permettant d'entrer plus profondément dans l'oeuvre et son contexte, une oeuvre où ce qui compte en définitive, ce n'est pas la conquête de la Rose, inaccessible ici-bas, comme le Graal, mais la quête elle-même, toujours recommencée.

C'est un peu une quête, qui tour à tour pourra être dangereuse, décevante et jamais définitive, que ce mémoire propose. Il se veut orientation plutôt que démonstration.

Le répertoire, la classification, l'illustration et l'explication des symboles parsemant l'oeuvre de Guillaume de Lorris, permettront sans doute d'approcher le message fondamental qu'il a voulu transmettre, d'apercevoir la sénéfiance de son Roman de la Rose.

Chapitre I

Le songe

Dès les premières lignes du Roman de la Rose, Guillaume de Lorris établit clairement la véracité de son roman, en citant comme garant Macrobe:

si en puis bien traire a garant
un auctor qui ot non Macrobes,
qui ne tint pas songes a lobes,
ançois escrit l'avision
qui avint au roi Scypion (vv.6-10)².

L'impact de ces quelques lignes dépasse largement une simple formalité rhétorique³ et une parenthèse sur la nature et la réception de l'oeuvre s'impose.

Félix Lecoy situe la rédaction de la première partie du Roman de la Rose entre 1225 et 1230.⁴ Nous sommes alors à un tournant de l'histoire littéraire française, au carrefour des confrontations entre langue romane et latine, et du passage définitif de l'oral à l'écrit.⁵

² Toutes les citations du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris sont tirées de l'édition de Félix Lecoy chez Honoré Champion, Paris, 1973.

³ Certains critiques, dont Jean Batany, affirment le contraire: «Comme dans la publicité moderne, après avoir cherché à éblouir un peu par des références savantes (Macrobe!) on remet le public en pays de connaissance.» Pourtant, Jean Batany citera Macrobe à la page suivante (cf. note #24) pour expliquer que le texte de Guillaume de Lorris correspond bien à la narratio fabulosa telle que décrite par Macrobe.

⁴ Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Le Roman de la Rose, Paris, Champion, 1973, pp.VI-VIII.

⁵ Ce passage ne concerne que la langue romane, le latin devenant langue d'érudition, et donc d'écriture.

Cette période se reflète dans l'évolution d'un mot du titre même de l'oeuvre de Guillaume de Lorris, soit, le Roman. Dérivé du bas latin romanice, i.e à la manière des Romains, le mot désignait à l'origine la langue vulgaire, par rapport au latin, langue écrite. Mettre en roman signifiait traduire en langue vernaculaire.

Mais, selon David Hult,⁶ un glissement sémantique a donné au mot un sens nouveau. Il remarque que le roman, à l'époque du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, commence à s'appliquer à des récits en langue vulgaire, mais plus précisément aux histoires de chevaliers et de leurs quêtes, écrits se distinguant des genres brefs comme le lai et le fabliau. Dans le même contexte, il ajoute que le mot roman ne se trouve guère dans les chansons de geste, oeuvres qui par leur création et leur diffusion appartiennent au domaine oral.

Jean Batany partage cet avis: « Roman, certes, signifie simplement oeuvre non chantée en langue vulgaire, mais fait penser tout de suite à l'Eneas, à Chrétien de Troyes, à Gautier d'Arras, à Thomas⁷... »

Si roman a comme définition première l'oralité, il annexe bientôt après le champ de l'écriture à son propre domaine.

⁶ David Hult, «Vers la société de l'écriture», *Poétique*, 1982, pp.155-172.

⁷ Jean Batany, *Approches du Roman de la Rose*, Paris, Bordas, 1973, p. 48.

De plus, le ton donné au Roman par Guillaume de Lorris, selon le regretté Daniel Poirion, est celui d'une poésie énigmatique. «Pour comprendre l'oeuvre», dit-il dans la préface de son édition,⁸ «il faut se mettre à l'écoute de sa musique secrète.»

Le genre même de l'oeuvre et sa qualité d'érudition donnent à penser qu'elle a sans doute été créée pour une élite et diffusée chez un petit groupe d'initiés pour qui le poète composait.⁹

La référence à Macrobe constitue donc le premier clin d'oeil au lecteur avisé. Or, Macrobe appartient à un petit groupe d'encyclopédistes qui, durant les IV^e, V^e, et VII^e siècles, tentèrent de transmettre les arts et la philosophie classiques.

William Harris Stahl¹⁰ remarque que le vif intérêt suscité par ces compilateurs pour le médiéviste réside dans les nombreuses références faites à ces auteurs et particulièrement à Macrobe à travers le moyen âge.

⁸ Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, 576 pp. Outre l'édition du *Roman de la Rose*, on doit à M. Poirion nombre d'études au sujet de cette oeuvre.

⁹ A propos de la démarche de Guillaume de Lorris, Pierre-Yves Badel abonde, lui aussi, en ce sens: « [...] le Roman de la Rose est vrai, mais sa vérité est réservée à ceux qui sauront le lire. » (cf. *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle, Etude de la réception de l'oeuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 19).

¹⁰ W.H. Stahl discute ce sujet dans l'introduction à sa traduction du *Commentaire sur le Songe de Scipion*. (cf. bibliographie)

Le chapitre III du livre I du Commentaire sur le songe de Scipion, où Macrobe présente de façon claire et concise une classification des rêves, suffit, à lui seul, à établir le Commentaire comme un des ouvrages clefs sur le rêve au moyen âge, même si le reste de l'ouvrage a très peu à voir avec ce sujet.

Mais en fait, Macrobe est reconnu tout au long du moyen âge comme une autorité en géographie, en astronomie, en numérologie, et comme principale source sur le néo-platonisme dans le monde occidental. Son Commentaire est utilisé comme ouvrage didactique et le lecteur, au XIIIe siècle, devait le connaître.

Macrobe, s'appuyant sur la classification et les définitions des rêves attestées par les Anciens,¹¹ affirme que tous les rêves peuvent être classifiés en cinq catégories:¹²

¹¹ La principale source de Macrobe serait Artemidorus et la lecture de son *Oneirocritica* laisse supposer que tel est le cas. (cf. Artemidorus, *The interpretation of Dreams*, dans la bibliographie). W.H. Stahl (cf note #10) écrit: «Artemidorus' *Onerocriticon* is the acknowledged classic on the subject, being a main source of the leading dream books of the Middle Ages and exerting an influence even to the present.»

Il est intéressant de noter qu'Artemidorus mentionne dans le livre IV, (p. 186) de l'ouvrage ci-haut mentionné: «Allegorical dreams are those which disclose their meaning through symbols.»...«Allegorical dreams inevitably come true after a certain lapse of time of either a long or short duration [or, in extreme cases, in one day].», ce que Macrobe ne reprend pas dans sa classification, mais que Guillaume de Lorris semble suivre.

¹² Macrobius, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York, Columbia University Press, 1990, pp.87-92.

- le songe énigmatique (somnia)
- la vision prophétique (visio)
- le rêve oraculaire (oraculum)
- le cauchemar (insomnia)
- l'apparition (visum).

Seulement les trois premiers demandent l'interprétation, car, selon Macrobe, ils peuvent nous renseigner sur le futur et sont donc vrais. Le cauchemar et l'apparition sont faux car ils n'ont aucune signification prophétique.

Le cauchemar est un dérangement mental ou physique. Il porte le nom insomnia non parce qu'il se produit pendant le sommeil (in somnia) mais parce qu'il est digne d'attention seulement pendant son cours et qu'il s'évanouit dès l'éveil.

L'apparition se produit entre la phase éveillée et le sommeil, dans un état de somnolence.

On appelle un rêve oraculum si un parent, un homme pieux ou vénéré, un prêtre ou même un dieu y révèle clairement des événements futurs et dicte la conduite à suivre.

On appelle un rêve visio, s'il se produit tel quel.

Le songe ou somnia dissimule sous d'étranges formes et voile la vraie signification de l'information donnée, par de l'ambiguïté.

Il est clair, d'après la description de ces catégories par Macrobe et d'après le texte même de l'auteur, que le rêve d'Amant appartient à la première catégorie, ce sur quoi la critique s'entend.

En effet, parce que le rêve de Guillaume s'est réalisé,

mes en ce songe onques riens n'ot
qui tretot avenu ne soit
si con li songes recensoit (vv. 28-30),

ce n'est ni un *insomnium* ni un *visum*.

Parce qu'il prévoit le futur covertement, il n'est ni *visio* ni *oraculum* et il devient donc aussi évident que le songe d'Amant devra être interprété, comme Guillaume nous l'indique en citant Macrobe et de par ses paroles mêmes:

quar endroit moi ai ge fiance
que songes est senefiance
des biens as genz et des anuiz,
que li plusor songent de nuiz
maintes choses covertement
que l'en voit puis apertement (vv. 15-20).

Guillaume nous raconte le songe qu'il a fait cinq ans plus tôt, alors qu'il était âgé de vingt ans.

El vintieme an de mon aage
[...]
et vit un songe en mon dormant
[...]
Avis m'iere qu'il estoit mais,
il a ja bien .v. anz ou mais,
qu'en may estoie, ce sonjoie (vv. 21-47).

La vérité est voilée et ambiguë pour le rêveur qui ne comprend pas le rêve pendant son déroulement. Elle apparaît toutefois clairement au narrateur dont le rêve s'est réalisé au cours des cinq dernières années, les événements vécus permettant l'interprétation du rêve.

Selon Rupert Pickens,¹³ Alan Gunn ne va pas assez loin lorsqu'il dit que Guillaume de Lorris interprète son rêve au fur et à mesure qu'il l'écrit. Attendre une interprétation méthodique apparemment promise par l'auteur équivaut à ne pas le comprendre. Encore faut-il distinguer quand le poète est le narrateur-interprète et quand il est le rêveur.

En fait, le texte présente une structure stratifiée dans laquelle les différentes couches réfèrent aux trois conditions nécessaires à la compréhension du rêve, soit le rêve lui-même, sa réalisation et son interprétation.

Quantitativement, le songe et son interprétation semblent les couches les plus importantes dans cette structure. Mais la réalisation, bien que rarement mentionnée directement, est toujours implicite dans l'interprétation.

La couche de base, la fondation de cette structure, est le récit du songe. Dans le texte correspondant à cette couche, le narrateur réfère à lui-même par «je», qui représente le rêveur cinq ans auparavant. La deuxième couche, composée de références à la réalisation du songe, coexiste invariablement avec la troisième couche. Celle-ci est constituée des moyens qu'a le narrateur d'interpréter son *somnium* et transmet au lecteur ses pensées. Le «je» réfère alors à l'homme plus expérimenté.

¹³ Rupert Pickens, «*Somnium* and interpretatio in Guillaume de Lorris», *Symposium*, XXVIII, 1974, pp.175-186.

Cette couche comporte elle-même trois éléments distincts: le plus facilement identifiable est l'adresse directe au lecteur, comme dans l'exorde, les récapitulations, les intrusions telle la morale tirée de la fontaine de Narcisse; les moments de réflexion du narrateur, un peu moins évidents, constituent le deuxième élément, comme par exemple le discours sur le temps dans la description de Vieillesse (vv.361-384) ou encore la présentation de Raison (vv. 2955-979); enfin, le troisième élément, encore plus subtil, consiste en les spéculations du narrateur sur ce qui se passait en arrière-plan et dont il ne pouvait être conscient en tant que rêveur, comme la chasse du Dieu d'Amour (vv. 1679-1842) ou encore l'organisation de l'embuscade préparée par Dangier (vv. 3737-3748).

Un autre élément allant de pair avec cette structure est l'aspect temporel. La couche de base est associée au passé et la couche interprétative au présent, alors que la réalisation appartient à la période intermédiaire de cinq ans séparant le passé du présent. La façon de marquer les couches est principalement le temps des verbes. Dans les premiers 2 000 vers, le récit du songe est au passé alors que les intrusions du narrateur sont au présent ou au futur. Par contre, dans la deuxième moitié du Roman de Guillaume, en même temps que la relation temporelle entre les couches s'estompe, les temps présents en viennent à dominer le récit du somnium, créant ainsi un effet d'intemporalité.

L'exorde est au présent. Le récit du songe lui-même, on l'a vu, commence au passé:

Avis m'iere qu'il estoit mais,
il a ja bien .v. anz ou mais,
qu'en may estoie, ce sonjoie (vv. 45-47).

Toutefois, le récit semble suspendu lorsque le narrateur remarque, utilisant le présent, la renaissance de la Nature en mai:

el tens enmoreus, plain de joie,
el tens ou toute rien s'esgaie
[...]
En icelui tens deliteus,
que toute rien d'amer s'esfroie (vv. 48-85).

En fait, le narrateur interprète le cadre temporel du *somnium* car le rêveur ne sait pas nécessairement la signification du printemps, même s'il s'agit, par ailleurs, d'un *topos* médiéval.¹⁴

Puis, le narrateur retourne au passé pour décrire la promenade du rêveur jusqu'au mur du verger. Les images peintes sur le mur appartiennent à la couche de base et elles sont d'ailleurs décrites au passé. Mais le narrateur utilise le présent pour décrire certaines de leurs qualités abstraites. Ces digressions correspondent à la conscience qu'a le narrateur qui a dû être confronté plus tard dans le *somnium* et implicitement dans sa réalisation à ces qualités:

¹⁴ Dans le chapitre traitant du *locus amoenus*, Curtius conclut: «Descriptions of nature could start from the topics of either judicial or epideictic oratory, and specifically from the *topoi* of place and time.» Et dans une note complémentaire, il ajoute: «Frequently, however, spring is treated alone.» (cf. Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1973, (1953), p. 194.

Convoitise pour obtenir ce qu'il désire par la force ou la tromperie,

c'est cele qui fet l'autrui prendre,
 rober, tolir et bareter
 (en nul pris n'en puet en monter);
 c'est cele qui les tricheors
 fet toz; et les faus pledeors
 ont maintes foiz par lor faveles
 as demoisiaus et au puceles
 lor droites heritez tolues.
 Recorbelees et crochues
 avoit les mains icele ymage (vv. 180-189),

Envie, pour en venir à un accord avec les vicissitudes de la fortune,

Aprés refu portreite Envie
 [...]
 Quant el voit grant desconfiture
 sor aucun pseudome cheoir,
 ice li plet mout a veoir (vv. 235-244),

Vieillesse dans sa prise de conscience du passage du temps et le fait qu'il n'est plus ce jeune rêveur,

Aprés fu Vielleice portrete,
 qui estoit bien un pié retrete
 [...]
 Li tens, qui s'en vet nuit et jor
 sanz repox prendre et sanz sejour,
 et qui de nos se part et emble
 si celeement qu'il nos semble
 qu'il s'aresté adés en un point,
 et il ne s'i areste point (vv. 339-366).

Jouant parfois en conjonction avec le contraste des temps, parfois indépendamment, se situe la distinction entre ce que le rêveur aurait pu percevoir directement et ce qui dépassait ses connaissances. Lorsque le Dieu d'Amour apparaît pour la première fois,

A li se tint de l'autre part
 li dex d'Amors, cil qui depart
 amoreites a sa devise.
 C'est cil qui les amanz justise
 et qui abat l'orgueil de gent,
 et si fet dou seignor sergent
 et les dames refet baesses,
 quant il les trove trop engresses (vv. 863-870),

le rêveur inexpérimenté, qui devra apprendre les aspects les plus élémentaires de la courtoisie, ne peut connaître tous ces faits.

Armand Strubel¹⁵ remarque de plus la continuité du Roman dans la récurrence des adverbes «puis» et «après», qui servent aussi à marquer la distance entre le «je» narrateur et le sujet rêvé.

Par exemple, dès le prologue, «après» au vers 5: «ainz sont après bien aparant», et «puis», au vers 20: «que l'en voit puis apertement», signalent cette distance expliquée dans les vers 21 et 46: «El vintieme an de mon aage», et «il a ja bien .v. anz ou mais».

De même, l'auteur utilise «puis» dans un passage hautement significatif, celui de la fontaine, jugeant de son séjour près de la fontaine, après avoir, quelques lignes avant, promis le dévoilement du mystère: Las! tant en ai puis soupiré! (v. 1606). Le «puis» rétrospectif revient, et avec lui le narrateur lorsque l'Amant est blessé par une première flèche:

¹⁵ Armand Strubel, «Ecriture du songe et mise en oeuvre de la senefiance», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 145-179.

et lors me prist une froidor
dout je desoz chaut peliçon
ai puis sentu mainte friçon (vv. 1694-1696).

La voix du narrateur se fait aussi entendre lors du point culminant de la quête de la rose, i.e. lors du baiser octroyé par Bel Accueil:

Et ne por quant j'ai mainz anuiz
sosferz et maintes males nuiz
puis que j'oi la rose besie (vv. 3473-3475).

Quand l'Amant se voit coupé de la rose, les rosiers et Bel Accueil étant enfermés, le narrateur remarque:

Je n'oi bien ne joie onques puis
que Bel Acueil fu em prison (v. 3966-3967).

De la même façon que les temps des verbes, les adverbes ne marquent plus de façon aussi précise le temps à la fin du roman qu'au début.

Cet effet d'intemporalité, autant que les marqueurs séparant le rêveur du narrateur, Strubel¹⁶ les nomme «l'espace» ou encore «le temps de l'écriture», où la senefiance est mise en oeuvre. L'auteur n'a pas à recourir à un référent événementiel, la senefiance répondant aux thèses énoncées dans le prologue. «La senefiance, explique Strubel¹⁷, n'est pas unique, seule sa structure temporelle est constante.»

¹⁶ A. Strubel, «Ecriture du songe et mise en oeuvre de la senefiance», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, p. 152.

¹⁷ Ibid., p. 173.

Certains aspects de l'allégorie semblent aussi faire partie de la couche interprétative. La personnification est utilisée par le narrateur non pas pour créer l'ambiguïté nécessitant l'interprétation mais comme mécanisme interprétatif. Puisque les événements et les personnages dans le «somnium» n'ont, selon Macrobe et selon Guillaume de Lorris, aucune signification au niveau littéral,¹³ seul le narrateur peut les juger de façon rationnelle.

Deux passages importants illustrent cela. Dans le premier passage, le rêveur est atteint par les flèches du dieu d'Amour dont il ignore jusque-là la présence. Le rêveur vient d'apercevoir le reflet du jardin de roses dans la fontaine. Pris d'un désir passionné, il se tourne et s'approche du jardin et choisit un bouton: «Entre les autres en eslui» (v. 1653), celui qui lui paraît le plus beau. Seulement après avoir été sous l'emprise de la beauté de la rose est-il atteint à l'oeil par la flèche Beauté.

Plus tard, le rêveur a déjà approché la rose aussi près qu'il a osé (vv.1791-1810) lorsqu'il est frappé par Compagnie. De même, la dernière flèche, Beau Semblant, le blesse après qu'il ait passé du temps avec les roses et qu'il ait pu en observer les diverses qualités.

¹³ Ils sont symboliques car la vérité du somnium n'existe qu'allégoriquement.

Pour certaines flèches dont les qualités sont plus abstraites, il est plus difficile d'établir ce lien de cause à effet, mais il est permis de penser qu'elles suivent le même patron de perception de qualité ou d'état résultant de la blessure. La définition précise de la qualité ou de l'état exprimé par le nom de la flèche, et même l'analyse de ses effets sensationnels, appartient à la couche interprétative.

L'emploi de la personnification comme mécanisme interprétatif est encore plus évident dans l'allégorie cruciale précédant la rencontre du rêveur avec Dangier.

Bel Accueil a invité le rêveur à enjamber la haie et à s'approcher de la rose. Le narrateur fait alors une digression pour raconter au lecteur comment Chasteté a déjà défendu les roses d'une attaque de Vénus, expliquer la relation entre Chasteté, Raison et Honte, établir le rôle de Jalousie en tant que propriétaire des roses et présenter Peur. Le seul long passage écrit au passé antérieur est clairement interprétatif car il représente la conscience du narrateur, le rêveur ne pouvant connaître à ce stade ces informations ni les événements subséquents qu'elles servent à expliquer.

L'identification des différents personnages est en elle-même un acte d'interprétation. En effet, Guillaume de Lorris ne dit que très rarement comment le rêveur a appris ou su les noms des personnages qu'il rencontre. Dans certains cas, leur

identité paraît évidente à cause de leurs attributs. C'est le cas de Richesse qui est richement vêtue. Par contre, le rôle de certains personnages n'est pas aussi clair. Leur identité comme forces abstraites prennent origine dans un plan plus élevé de conscience que celui du rêveur, comme l'est la réalisation que tout le *somnium* est symbolique.

La structure du poème est fondamentale dans sa conception. Elle est établie par le narrateur pour expliquer son songe et la compréhension qu'il en a en se basant sur ses expériences et sur la réalisation du songe.

Encore une fois, Guillaume confirme sa connaissance de l'oeuvre de Macrobe¹³ qui soutient non seulement que le *somnium* ne peut être compris que par l'interprétation, mais aussi que chacun doit interpréter son propre rêve par ses propres expériences et que c'est l'expérience de la réalisation du rêve qui en révèle sa vérité.

L'analogie avec l'exégèse biblique apparaît. Dieu a inspiré les auteurs de l'Ancien Testament à représenter la vérité et à prédire le futur. Mais personne ne connaissait la nature de cette vérité avant que la compréhension chrétienne n'éclaire le passé.

Comme dans l'interprétation du *somnium*, dans l'exégèse biblique, la signification réelle d'un événement passé n'est pleinement comprise que lors d'une expérience d'éveil.

¹³ Macrobe, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York, Columbia University Press, 1990, (1952), Livre I, chapitre III, pp. 90-91.

Rupert Pickens remarque qu'il ne faut pas traiter le texte de Guillaume de Lorris comme un texte biblique, sa signification n'étant révélée que par une analyse symbolique de chacun des aspects de l'allégorie, après avoir soumis et démontré de façon convaincante l'analogie entre l'interprétation du rêve de Guillaume et l'exégèse biblique!

Or, Macrobe²⁰ établit le contenu hautement philosophique des rêves en marquant la distinction entre la fable et la *narratio fabulosa*. Et l'on ne saurait trop insister sur l'importance que revêt alors la référence à Macrobe et sur ses implications:

Ce qui est sous-jacent au prologue où Guillaume revendique le droit à être pris au sérieux, c'est moins la définition que Macrobe donne du songe que celle qu'il donne de la *narratio fabulosa* qu'il oppose à *fabula*.²¹

Les fables, la nature même du mot indiquant la fausseté, servent, dit Macrobe, deux buts: plaire comme dans les comédies de Ménandre ou encourager le lecteur à s'améliorer. Dans ce dernier genre de fable, il y a une subdivision en deux autres sous-genres.

Le premier où le cadre et l'intrigue sont fictifs comme les fables d'Esopé (que Macrobe dit admirer) ne convient pas plus aux traités philosophiques que le premier genre.

²⁰ Macrobe, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York, Columbia University Press, 1990, (1952), Chapitre II, pp. 83-87.

²¹ Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 18.

Puis, il y a le deuxième sous-genre appelé *narratio fabulosa* pour le distinguer des fables ordinaires, dont l'intrigue repose sur une solide base de vérité mais dont le cadre est fictif. Encore faut-il y présenter une conception digne et décente de vérités sacrées grâce à des personnages respectables et sous le modeste voile de l'allégorie. C'est le seul genre de fiction approuvé et employé par les philosophes lorsqu'ils parlent de l'âme, des esprits ou des dieux en général. Toutefois, lorsqu'ils aspirent à traiter du Dieu Suprême, ou de l'Esprit, embrassant le concept des Idées, les philosophes rejettent la *narratio fabulosa*, ce que respecte Guillaume.²²

Le Songe de Scipion, dernier livre de La République de Cicéron, et La vision d'Er, dernier livre de La République de Platon, appartiennent au type *narratio fabulosa*, selon Macrobe lui-même.²³

Les premiers vers du poème de Guillaume nous indiquent de façon quelque peu indirecte qu'il ne s'agira pas d'une fable:

²² Pierre-Yves Badel abonde aussi en ce sens: «Ce caractère prémonitoire permet au Roman d'entrer dans la catégorie des *narratio fabulosa* dont il a les traits: il a un but moral, son argument est fondé en vérité, bien que cette vérité soit ornée et voilée, son sujet n'est pas indécent, mais honnête, il ne prétend pas parler de Dieu.» (cf. *Le Roman de la Rose au XIVe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 19.)

²³ Macrobe, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York, Columbia University Press, 1990, (1952), p. 85.

Aucunes gens dient qu'en songes
 n'a se fables non et mençonges;
 mes l'en puet tex songes songier
 qui ne sont mie mençongier (vv. 1-4),

et Guillaume signale aussi au lecteur:

que li plusor songent de nuiz
 maintes choses covertement
 que l'on voit puis apertement (vv. 18-20),

démontrant sa connaissance du Commentaire de Macrobe. Jean Batany écrit d'ailleurs du songe de Guillaume qu'«il appartient bien à ces récits qui s'occupent, comme dit Macrobe, *vel de anima, vel de aereis aetheriisve potestatibus, vel de ceteribus diis*²⁴, le plaçant dans la catégorie de la *narratio fabulosa*.

Kenneth J. Knoespel confirme ce statut au Roman de la Rose.²⁵ Après avoir exposé les distinctions entre les différents genres de fables en s'appuyant sur Macrobe, il ajoute qu'un autre élément important distingue les fables d'Esopé de celles d'Ovide. Les fables d'Esopé se terminent par une morale. Par contraste, les fables d'Ovide demeurent abstraites et ouvertes, provoquant la recherche de leur signification. Cette perception au moyen âge des fables d'Ovide comme le véhicule d'une haute sagesse à découvrir

²⁴ Jean Batany, *Approches du Roman de la Rose*, Paris, Bordas, 1973, p. 49.

²⁵ Kenneth J. Knoespel, «Fable and the epistemology of expanding narrative: an example from the Roman de la Rose», *University of Hartford Studies in Literature: A Journal of Interdisciplinary Criticism*, vol. 17, 1985, pp. 28-48.

supporte l'utilisation de la *narratio fabulosa* par Guillaume de Lorris¹⁶ et continue à conférer au songe sa valeur hautement symbolique.

Charles Bodenham suggère que différents niveaux de lecture conviennent au Roman de la Rose:

There are numerous instances of multiple meanings in the Rose. What is gross at the lowest or vegetal level is forthright and literal further up the scale, finally requiring an effort of intellect, as the author may well hope, at the highest level. Much the same is true of Villon's verse or Rabelais' prose. There is something for all tastes: laughter for the groundlings, a display of cleverer-I-than thou for fellow writers, a show of learning for the scholars.¹⁷

Selon Bodenham, l'utilisation du rêve par Guillaume de Lorris, replacée dans son contexte historique, en révèle les diverses conséquences.

Deux décennies avant le début de l'oeuvre de Guillaume, la plus grande partie de l'oeuvre d'Aristote a été traduite en latin. Dans le contexte des *Parva Naturalia*, l'esprit endormi ne connaissant que lui-même, les événements de la narration sont la substance de l'esprit qui les a rêvés. Ils sont la personnification de ses facultés, de ses peurs, de ses désirs, de ses espoirs.

¹⁶ L'épisode central du poème de Guillaume de Lorris, celui de la fontaine, est influencé par l'interprétation du mythe de Narcisse, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Livre III. (cf. bibliographie)

¹⁷ C. Bodenham, «The nature of the dream in late medieval french literature», *Medium Aevum*, 1985, p. 77.

De plus, au temps où Guillaume de Lorris aurait débuté la rédaction de la première partie du Roman de la Rose, Jean de la Rochelle, professeur à l'Université de Paris, décrivait l'âme comme une belle femme, dans la dédicace de son *Summa de Anima*:

Tibi, anima rationalis, proponitur verbum istud, quod
es mulierum pulcherrima: quia omnium creaturarum
speciosissima, tenes imaginem et similitudinem summae
pulchritudinis et decoris.²⁸

Mais le *Summa de Anima* n'est pas le seul traité médiéval écrit sous l'influence d'Aristote en hommage à Platon ou à une forme de beauté supérieure. Evrart de Conty débute ses *Problèmes d'Aristote* en se référant au point de vue de Platon sur la grâce divine. La traduction latine de la *Metaphysica* d'Algazel, au XIIe siècle, réfère à la sagesse contenue dans son traité en termes de fleur:

«Tractatus iste quasi flos divinorum qui est id quod acquiritur.»²⁹ Guillaume d'Auxerre plaçait, vers 1231, au début de son commentaire de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille:

Ut rosa, flos florum, sic est liber iste librorum,
Metra modernorum superans, et metra priorum,
Vernat enim³⁰.

²⁸ Jean de la Rochelle cité par C. Bodenham, cf. note #27.

²⁹ Algazel cité par C. Bodenham, cf. note #27.

³⁰ Guillaume d'Auxerre cité par C. Bodenham, cf. note #27.

Vernat enim suggère le printemps, comme dans le Roman de la Rose, où la rose pourra s'épanouir mais de plus, il nomme la rose comme la fleur parmi les fleurs, selon un cliché bien établi.

Chez Jean de la Rochelle, on retrouve la métaphore d'Algazel et la dédicace de Guillaume d'Auxerre, mais aussi une référence claire à l'âme. Le point commun dans les trois cas est l'idée de livre, ou d'écriture: *tractatus, liber et verbum*.

Dans le Roman de la Rose, la dédicace se lit:

c'est cele qui a tant de pris
et tant est digne d'estre amee
qu'el doit estre Rose clamee (v. 42-44).

On reconnaît dans ces lignes l'éloge de la mulier pulcherrima, de la creatura speciosissima du Summa de Anima, et le caractère édifiant de l'ouvrage est insinué dans les deux lignes précédentes:

or doint Dex qu'en gré le receve
cele por qui je l'ai empris (v. 40-41).

Et l'on continue à pressentir une autre dimension au texte de Guillaume, au-delà de l'amour courtois.

Certes le songe remplit de multiples fonctions. Cadre, à la manière des poupées russes, de tous les cadres du Roman de la Rose (la prairie, le mur, le jardin, la fontaine, la rose, le château, la tour...)³, il donne bien sûr à l'oeuvre son unité. Mais le cadre du songe confère aussi à l'oeuvre

³: Paul Verhuick, «Guillaume de Lorris ou la multiplication des cadres», *Neophilologus*, vol. LVIII, 1974, pp. 283-293.

son originalité. C'est sans doute ce que Guillaume veut exprimer lorsqu'il écrit que «la matire est et bone et nueve»(v. 39). En effet, si le roman courtois et le poème allégorique forment déjà une tradition littéraire, le songe, lui, n'est pas un genre connu mais va s'établir après Guillaume de Lorris. Plusieurs critiques, dont Pierre-Yves Badel, soulignent ce fait: «...le songe allégorique devenait pour plus de deux siècles le cadre poétique préféré des créateurs³².»

Ensuite, on ne saurait le nier, l'écriture du songe, par ses distinctions entre rêveur et narrateur, par son utilisation habile des temps, des adverbes, par ses mécanismes interprétatifs telle la personnification, contribue de façon majeure à la senefiance.

Mais si l'écriture du songe met en oeuvre la senefiance, le choix même du songe en pose le premier jalon.

L'utilisation du *somnium* par Guillaume de Lorris, appuyé par la citation de Macrobie, semble constituer un choix calculé visant à renseigner, d'entrée de jeu, le lecteur. Cadre fictif contenant, insiste l'auteur, une vérité à interpréter, véhicule par excellence d'une inspiration élevée, il correspond bien à la description, on serait tenté de dire la prescription de Macrobie dans les chapitres II et III de son *Commentaire*.

³² Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 331.

Dès lors, la senefiance ne peut être révélée qu'en partie par l'allégorie. Les nombreux symboles disséminés à travers tout le Roman confirment l'intentionnalité de Guillaume de Lorris dans sa décision de se fixer comme cadre un songe et dans sa référence à Macrobe, indiquant et prouvant qu'il assume les implications de la forme qu'il a choisie. Pour qui connaît le *Commentaire*, il devient en effet évident, à la lecture du *Roman de la Rose*, que Guillaume de Lorris a étudié Macrobe, qu'il s'en inspire et qu'il se sert de cette référence pour annoncer les couleurs de son poème.

L'interprétation symbolique semble alors une des clefs nécessaires ou sinon intéressantes pour comprendre le songe de Guillaume de Lorris, pour saisir toute la richesse de sa senefiance.

Chapitre II

Narcisse

L'épisode de Narcisse, central par sa position spatio-temporelle dans le verger et le poème, et surtout par son contenu hautement symbolique, est étudié plus que toute autre partie du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris.²⁷ Joan Kessler propose que cet épisode «constitue le point culminant du texte et la clef à l'oeuvre entière [...]»²⁸.

Le mythe

Tirésias, devin dont les réponses infaillibles lui avaient valu une grande réputation, fut consulté par Liriope²⁹ aux cheveux d'azur. Jadis le Céphise³⁰ enlaça Liriope et la tenant enfermée au milieu de ses ondes, lui fit violence. Douée d'une rare beauté, Liriope mit au monde un enfant digne d'être aimé des nymphes; elle l'appela Narcisse. Elle demanda au devin si Narcisse verrait sa vie se prolonger dans une vieillesse avancée. Le devin répondit: «Si se non nouerit³¹.» (S'il ne se connaît pas.)

²⁷ Il est intéressant de noter qu'il y a presque autant d'interprétations que de critiques, sans doute à cause, justement, de la densité symbolique.

²⁸ Joan Kessler, «La quête amoureuse et poétique: La fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose», *Romanic Review*, vol. 73, 1982, p.133.

²⁹ Personnification mythologique d'une rivière de Béotie.

³⁰ Personnification mythologique d'un cours d'eau qui prend sa source en Phocide dans le Mont Parnasse et se jette dans le lac Copaïs.

³¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1980 p.80. (Toutes les citations subséquentes des *Métamorphoses* d'Ovide seront tirées de cette édition de même que les traductions entre parenthèses qui les suivent.)

Voici le moment où Guillaume de Lorris rejoint Ovide dans le récit du mythe. Comme Ovide, Guillaume lie la destinée d'Echo (Equo dans l'édition de Lecoy) à celle de Narcisse.³²

Guillaume raconte l'histoire d'Equo qui:

Quant ele s'oï escondire,
si en ot tel duel et tel ire
et le tint a si grant despit
qu'ele fu morte sanz respit.
Mes tot avant qu'ele morist,
el pria a Deu et requist
que Narcisus au cuer farasche,
qu'el ot trové d'amer si lache,
fust asproiez encor un jor
et destroiz d'autretele amor
dont il ne peüst mire atendre (vv. 1451-1461).

Cette prière fut exaucée car, nous dit Guillaume:

Lors se sot bien Amors venchier
dou grant orguil et dou dangier
que Narcisus li ot mené.
Bien li fu lors guerredoné,
qu'il musa tant en la fontaine
qu'il ama son ombre demainne,
si en fu morz a la parclouse (vv. 1487-1493).

On reproche à Guillaume de Lorris de trop se distancier d'Ovide, en quelque sorte, d'appauvrir le mythe. «The Greek pantheon is reduced by Guillaume de Lorris to an all-powerful god of love, Amor³³.» E. Langlois écrit même que «Guillaume

³² On croit qu'Ovide serait le premier poète qui ait raconté la légende d'Echo et qui l'ait mise en rapport avec celle de Narcisse. En fait, on ne connaît pas de poète qui ait traité avant Ovide la légende de Narcisse.

³³ A.T. Harrisson, «Echo and her medieval sisters», *The Centennial Review*, vol. 26, 1982, p. 328.

a enlevé à la légende son caractère mythologique³⁴» en faisant de Narcisse un damoiseau et d'Echo une haute dame.

De même que l'on constate chez les poètes du moyen âge la transposition des symboles dans le monde des valeurs profanes, il s'agit ici de l'adaptation³⁵ du récit à des valeurs et un vocabulaire courtois. Alors, qu'Equo prie Dieu chez Guillaume, tandis que chez Ovide la déesse de Rhamnonte (Némésis) accorde la requête d'une victime des mépris de Narcisse après qu'il ne reste d'Echo que la voix, n'altère pas la portée du mythe. Au contraire, soutient David Hult, le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris ne contient aucun des éléments de versions médiévales comme le *Lai de Narcisse* auquel il est souvent comparé:

Guillaume's version, by taking place in a nearly atemporal universe, emphasizes the mythical shadowing [...] while following more closely the scheme of Ovid's narrative.³⁶

Guillaume utilise le mythe comme un exemplum, l'un des nombreux procédés de rhétorique médiévale dont il se sert.

³⁴ E. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, (1907), p. 71.

³⁵ Au XIII^e siècle, aucun poète ne prétend inventer. Il doit reprendre mais aussi réactualiser la tradition, il doit renouveler des motifs hérités. Par les variations qu'il apporte au matériau traditionnel, il crée un style personnel.

³⁶ David Hult, «The allegorical Fountain», *Romanic Review*, vol. 72, 1981, pp. 133-134.

Curtius³⁷ nous met en garde:

Rhetoric is the second of the seven liberal arts. It takes us deeper into the world of medieval culture than does grammar. To us it has become unfamiliar.³⁸

Comme les sententiae, les exemples d'excellence ou de faiblesse humaine trouvés au moyen âge chez les auteurs de l'Antiquité servent à l'édification. Ces exemples doivent être tirés non seulement de l'histoire, comme l'enseigne Quintilien mais aussi de légendes mythiques ou héroïques.

Guillaume suscite chez la critique moderne le questionnement, dérange, en appliquant aux dames l'exemplum négatif de Narcisse:

Dames, cest essamples aprenez,
qui vers vos amis mesprenez;
car se vos les lessiez morir,
Dex le vos savra bien merir (vv. 1505-1508).

On y réfère entre autres en parlant d'une inversion hardie des rôles,³⁹ ou encore des sexes,⁴⁰ on qualifie de surprenante cette morale ajoutant même que Guillaume ne pouvait trouver de sens plus absurde au récit ovidien.⁴¹

³⁷ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, PUP, 1973, p. 62.

³⁸ Le lecteur médiéval a reçu l'enseignement traditionnellement dispensé (trivium et quadrivium) où Ovide fait partie des auteurs du curriculum. L'insertion d'un exemplum ne l'étonne pas et il connaît sans doute le mythe de Narcisse par Ovide.

³⁹ Eric Köhler, «Narcisse, la fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris» *Journal des savants*, Paris, 1964, p.88.

⁴⁰ W. Pfeffer, «Reflexions of Narcissus», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1985, p. 21.

⁴¹ R.T. Pickens, «Somnium and Interpretatio in Guillaume de Lorris», *Symposium*, vol. 28, 1974, p. 183.

Toutefois, considéré en contexte, le choix de l'auteur s'explique. Lorsqu'Amant s'approche de la fontaine, il se retrouve dans la même position que Narcisse. Le réflexe du lecteur consiste à vouloir établir un parallèle entre les deux expériences des protagonistes à la fontaine. Si les Dames, par leur inaccessibilité, nous rappellent Narcisse dans l'exemplum, Amant, rejeté par elles, ressemblerait donc à Equo.

Plusieurs raisons motivent cette lecture. La première, la plus évidente, est que l'objet du désir d'Equo, comme d'Amant, les rejette tous deux. Ensuite, Equo et Amant, victimes d'Amors, s'adressent paradoxalement à lui pour obtenir de l'aide. Enfin, Amant qui est aussi le poète, figure comme Equo, la voix humaine. La désincarnation de cette voix, son reflet, est ce poème que nous lisons.

Une interprétation strictement narrative où Equo cause la mort de Narcisse (et les Dames peuvent causer la mort de leurs amis), demeure pourtant superficielle.

Equo, comme Narcisse, brûle d'une passion auto-destructrice. Et ce n'est pas par hasard qu'Equo «s'oï escondire⁴²». Cette allusion subtile de Guillaume aux propriétés vocales réflexives de la nymphe nous rappelle la motivation ovidienne d'associer les deux mythes.

⁴² C'est nous qui soulignons.

Equo, on s'en souvient,

si en ot tel duel et tel ire
et le tint a si grant despit
qu'ele fu morte sanz respit (vv. 1452-1454).

En ce qui concerne Narcisse, tel un écho de l'histoire de la nymphe,

il perdit d'ire tot le sen
et fu morz en poi de termine (vv. 1500-1501).

Ce parallélisme entre les histoires d'Equo et de Narcisse, racontées l'une (vv. 1442 à 1464) à la suite de l'autre (vv. 1467 à 1501), signale déjà le caractère universel versus strictement masculin du mythe de Narcisse.

L'application aux Dames de la morale, usage du mythe à «contre-sens délibéré»⁴³, renforce cette universalisation. Le narrateur nous l'offre simplement comme un moyen de répondre au mythe et n'empêche nullement d'associer les expériences respectives de Narcisse et d'Amant à la fontaine, au contraire. L'erreur longtemps commise fut de leur supposer une association de nature typologique.

L'interprétation typologique s'applique à une relation mimétique étroite entre deux événements.⁴⁴ Puisqu'ils vivront des expériences distinctes à la fontaine, David Hult remarque:

⁴³ Daniel Poirion, «Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose», *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1970, p. 157.

⁴⁴ Erich Auerbach, «Figura», *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, 1959 pp. 11-76.

In order to pursue their relationship any further, we will have to reject our reading of the Lover's act as a repetition, and view Narcissus as a larger poetic image--a symbol--with allusive and not predicative values.⁴⁵

Or, que symbolise Narcisse? Plusieurs critiques remarquent avec justesse que la typification de Narcisse comme un concept transcendant la barrière entre nom propre et nom commun, le narcissisme, n'apparaît qu'après 1910, dans le monde occidental post-freudien. Pourtant le mythe de Narcisse, mythe de la connaissance de soi, ressemble étrangement chez Ovide au concept tel qu'établi par la psychologie moderne, concept beaucoup plus complexe que les définitions offertes par les dictionnaires.

La plupart des théoriciens s'engagent dans la seconde voie pavée par Freud, en nouant d'emblée le narcissisme, le rapport à l'autre et le rapport avec la mort. Ce nouage opère selon différentes modalités dépendant de l'approche. J. Lacan considère le narcissisme dans sa dimension spéculaire, le narcissisme primordial étant pour lui solidaire de la vision:

Le premier effet qui apparaisse de l'imago chez l'être humain est un effet d'aliénation du sujet. C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord. [...] Au départ de ce développement, voici donc le moi primordial comme essentiellement aliéné et le sacrifice primitif comme essentiellement suicidaire.⁴⁶

⁴⁵ David Hult, «The Allegorical Fountain», *Romanic Review*, vol. 72, 1981, p. 142.

⁴⁶ *Encyclopédie Philosophique Universelle*, Paris, PUF, 1990, p. 1722.

Narcisse, objet de son désir, refuse d'en devenir le sujet, même après le moment de la révélation:

Iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago;
 [...]
 O utinam a nostro secedere corpore possem!
 Votum in amante nouum, uellem quod amamus abesset
 (vv. 463-468).

(Mais cet enfant, c'est moi; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus;
 [...]
 Oh! que ne puis-je me séparer de mon corps! Voeu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi.)

Narcisse ne fera pas le sacrifice de laisser mourir l'autre en lui-même, l'objet de son désir, alors autant mourir avec lui:

Nec mihi mors grauis est posituro morte dolores;
 Hic, qui diligitur, uellem diuturnior esset.
 Nunc duo concordēs anima moriemur in una
 (vv. 472-474).

(La mort ne m'est point cruelle, car elle me délivrera de mes douleurs; je voudrais que cet objet de ma tendresse eût une plus longue existence; mais, unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même soupir.)

Guillaume insiste lui aussi sur l'impossibilité pour Narcisse de passer outre à l'amour ressenti pour celui qu'il a cru autre. Il est sans doute significatif qu'il ait décidé de supprimer l'épisode de Tirésias qui sous-tend la connaissance de soi de Narcisse et la reconnaissance explicite de son image dans la fontaine pour nous dire simplement qu'il mourut:

quant il vit qu'il ne porroit
 accomplir ce qu'il desiroit (vv. 1495-1496).

David Hult voit le mythe, le récit d'Ovide et celui de Guillaume sous cet angle et conclut:

[...] it is important to remember that it is not the self perceived internally--as Self--which seduces and destroys, but rather the self perceived externally--as the Other and as a creature of fiction.⁴⁷

Solidaire du motif de l'illusion rendue par le miroir qu'est la fontaine, la beauté de Narcisse fascine. Après les jeunes gens de son entourage, après Echo, Narcisse lui-même en devient la victime, ne pouvant détacher son regard de cette image, «cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse⁴⁸» (il admire tout ce qui le rend admirable) car «il cuida voair la figure d'un esfant bel a desmesure⁴⁹». Même au séjour infernal, cette fascination continue à s'exercer: «Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua⁵⁰.» (Même après qu'il fût entré au séjour infernal, il se regardait dans l'eau du Styx.) En fait, les deux premiers mythographes du Vatican établissent la beauté de Narcisse comme cause de sa mort. Il vivra, «Si pulchritudinis suae nullam habuisset notitiam⁵¹», ce qui n'est qu'une

⁴⁷ David Hult, «The Allegorical Fountain», *Romanic Review*, vol. 72, 1981, p. 143.

⁴⁸ Ovide, v. 424.

⁴⁹ Guillaume de Lorris, vv. 1484-1485.

⁵⁰ Ovide, vv. 504-505.

⁵¹ *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romane nuper reperti*, cité par Wendy Pfeffer, «Reflections of Narcissus», *Revue de l'Université d'Ottawa*, volume 55, 1985, p.17. (Traduction libre: S'il ne remarque pas sa beauté.)

explicitation des vers pour le moins plus subtils d'Ovide.

Un fort pressentiment de cette mort entoure la fontaine. Une atmosphère d'immobilité, d'ombre, y règne. Ovide souligne qu'aucun être vivant n'a troublé les eaux de la fontaine:

Quem neque pastores neque pastae monte capellae
Contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus
(vv. 408-410).

(jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté.)

Le jardin de Guillaume commence à ressembler au lieu décrit par Ovide quelque cinquante lignes avant l'identification de la fontaine:

mes li rain furent lonc et haut,
et por le leu garder de chaut
furent si espés par deseure
que li solaus a nes une eure
ne puet a la terre descendre
ne fere mal a l'erbe tendre (vv. 1367-1372).

Les deux poètes utilisent le mot ombre pour désigner l'image reflétée par l'eau: «Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est⁵²» (Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image) et «car ses ombres l'avoit traï⁵³». Si le mot ombre signifie bien reflet, n'oublions pas qu'il représente aussi l'apparence humaine immatérielle gardée dans l'au-delà par l'esprit d'une personne morte.

⁵² Ovide, v. 434.

⁵³ Guillaume de Lorris, v. 1484.

Wendy Pfeffer observe: «There is a strong presentiment of death, so that when Narcissus sees himself, he is actually seeing his corpse⁵⁴.»

Guillaume ne mentionne pas expressément la métamorphose de Narcisse mais près de la fontaine certaines fleurs pourraient bien être des narcisses: «s'i ot flors blanches⁵⁵» et la pierre de marbre dans laquelle est gravé son nom:

Dedenz une pierre de mabre
ot Nature par grant mestrise
soz le pin la fontaine asise;
si ot desus la pierre escrites
el bort amont letres petites,
qui disoient, ilec desus
estoit morz li biau Narcissus (vv. 1430-1436),

identifie sans aucun doute le lieu de la mort de Narcisse.

Narcisse, comme le marbre ou la fleur, véhicule l'idée de la beauté, la froideur, l'orgueil, la stérilité, l'éphémère, la mort⁵⁶. Le mythe de Narcisse, mythe de la connaissance de soi, revient constamment sous diverses formes dans la littérature. Partie intégrante de l'évolution de chaque homme, il occupe sans doute un espace dans notre inconscient collectif.

⁵⁴ W. Pfeffer, «Reflexions of Narcissus», Revue de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 18.

⁵⁵ Guillaume de Lorris, v. 1403.

⁵⁶ Le narcissé est décrit comme une fleur très belle bien qu'inutile, stérile, et qui fane très rapidement en exsudant un parfum soporifique et empoisonné.

Au-delà de la connaissance de soi, le mythe sous-tend le dépassement de soi, l'une des leçons fondamentales du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et la fontaine de Narcisse est pour le rêveur le lieu où débute l'épreuve.

La fontaine

A coup sûr, nous accédons à un niveau plus élevé de création si le souvenir d'Ovide s'unit à des motifs adjacents ou s'enrichit d'une élaboration propice au symbolisme. Ce degré me paraît exactement représenté dans la poésie médiévale par Guillaume de Lorris et son invention de la Fontaine d'Amors⁵⁷.

Avant tout joue dans la fontaine le thème du miroir, entremêlé avec celui de l'eau, non plus confondu, comme souvent dans la littérature, avec le mythe de Narcisse mais possédant sa propre symbolique.

Miroer en ancien français et speculum en latin médiéval appartiennent au vocabulaire didactique et moral. Ils servent à intituler des encyclopédies⁵⁸ et des ouvrages édifiants où les exemples proposés imitent la perfection⁵⁹.

⁵⁷ J. Frappier, «Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», Communication au Xe Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1958, p. 149.

⁵⁸ Par exemple, le Speculum Mundi, imposante encyclopédie de Vincent de Beauvais.

⁵⁹ Il serait intéressant de relever le nombre de journaux ou autres publications à l'échelle mondiale qui s'intitulent encore aujourd'hui: Miroir.

Au moyen âge, en effet, le miroir, non seulement objet matériel, représente une conception platonicienne de l'univers, issue plus directement de Saint-Augustin et de la tradition d'exégèse biblique chez les Pères de l'Eglise et les théologiens. La réalité sensible reflète des archétypes divins, le monde terrestre et matériel trouve sa correspondance dans l'univers moral et spirituel. Le miroir, lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée.⁶⁰ Sa combinaison avec le cadre du rêve apparaît fréquemment, comme chez Guillaume, accentuant leur capacité commune de révéler des choses cachées à la vision directe. Mais comme ce monde n'est que le reflet imparfait du royaume éternel, le miroir en est venu à représenter aussi l'illusion. De plus, le merveilleux des romans décrit les propriétés magiques du miroir et l'associe souvent aux phénomènes de l'amour. Les paroles de Guy Michaud font penser à la pleine exploitation par Guillaume de Lorris de la polyvalence du miroir, le texte de son Roman de la Rose nous le confirmera:

Le miroir est le symbole même du symbolisme. La création est un immense jeu de miroirs, et le miroir est ce qui permet le passage d'un monde à l'autre, et,

⁶⁰ Il semblerait que c'est en vertu d'un symbolisme analogue que dans les temples shintoïstes au Japon, jamais ornés d'images ni d'idoles, un miroir placé au fond du sanctuaire représente à lui seul l'idée du cosmos et du divin.

dans chaque monde, d'un plan à l'autre. Il est le révélateur des correspondances et, à ce titre, l'instrument par excellence du poète.⁶¹

Après le récit de l'histoire de Narcisse, le narrateur nous confie sa peur, puis sa décision de regarder dans la fontaine:

Quant li escrit m'ot fet savoir
que ce estoit trestot por voir
la fontaine au bel Narcisus,
je me suis trez un poi ensus,
que dedenz n'ousai esgarder,
ainz comançai a coarder,
que de Narcisus me sovint
cui malement en mesavint.
Mes me pensai que a seür,
sanz peor de mauvés eür,
a la fontaine aler pooie;
por folie m'en esloignoie (vv. 1509-1520).

Le narrateur ne partagera pas le sort de Narcisse parce qu'il connaît son histoire, il sait ce qui a coûté la vie à Narcisse. «He knows why it is necessary to love another, a mirror that is alive and attainable⁶².»

Lorsqu'il plonge son regard dans la fontaine,

[...] l'eve qui couroit
et la graveile qui bouloit
au fonz, plus clere qu'argenz fins
(vv. 1523-1525)

rappelle une fois de plus Ovide:

Fons erat in limis, nitidis argenteus undis
(v. 407).

⁶¹ Guy Michaud, *L'Oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, p. 108.

⁶² Frederick Goldin, *The Mirror of Narcisus in the Courtly Love Lyric*, New York, Cornell University Press, 1967, p. 55.

Pourtant une différence fondamentale existe. La surface réfléchissante de l'eau, le miroir où Narcisse se contemplait, acquiert plutôt des propriétés de transparence.

Les deux pierres de cristal au fond de la fontaine deviennent le miroir. Pour plusieurs critiques, un des obstacles à l'interprétation des cristaux comme les yeux de la dame, de l'Amant ou de Narcisse, provient de la référence de Guillaume à deux cristaux puis à un seul cristal.

Dans son édition du Roman de la Rose, Langlois puise dans différents manuscrits pour maintenir la forme plurielle alors que Lecoy retient la combinaison du singulier et du pluriel que lui donne son manuscrit de base. Ce que Lecoy appelle «un problème pratiquement insoluble» peut être attribué à l'erreur constamment répétée d'un des premiers copistes ou au choix délibéré de Guillaume. Lecoy suggère en fait que le conflit n'est sans doute qu'apparent et que le passage au singulier met l'accent sur les propriétés de la pierre en général, qu'il s'agit du «singulier d'un nom de matière⁶³».

La tradition médiévale établit clairement un lien entre les yeux et la naissance de l'amour. L'image de la beauté de l'être aimé voyage directement de l'oeil vers le coeur. Ainsi les deux premières flèches d'Amour, Beauté et Simplesse

⁶³ Félix Lecoy dans son édition du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, Paris, Champion, Tome I, 1973, p. 275.

percent l'oeil d'Amant: «par mi l'ueil m'a ou cuer mise / sa saiete» (vv. 1692-1693). Nul ne peut nier non plus la relation entre les yeux et les miroirs et la longue tradition littéraire s'y rattachant. Avant Guillaume, dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, par exemple, l'oeil est le miroir du coeur:

Mes c'est li mireors au cuer,
Et par cest mireor trespasse,
Si qu'il ne le blesse ne quasse,
Li feus don li cuers est espris.⁶⁴

Enfin, le miroir et le cristal constituent le moyen magique permettant de dévoiler les choses secrètes. Le merveilleux des romans associe la magie des miroirs aux phénomènes de l'amour. Dans le *Lanzelet*, écrit vers la fin du XIIe siècle par Ulrich de Zatzikhoven, un miroir, principal ornement d'une tente magnifique, prouve la fidélité ou l'infidélité des amants; l'homme ou la femme qui s'y regarde apprend qu'on l'aime d'un amour loyal en voyant apparaître l'image de celui ou de celle qu'il aime plutôt que sa propre image.⁶⁵ Jean Froissard, dans son *Espinette amoureuse*, prétend qu'en plaçant sous son oreiller un miroir où sa dame s'était mirée pendant trois ans, il contempla en songe le visage de sa belle. De la même manière, au temps des Romains, Papius et

⁶⁴ Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, Classiques français du Moyen Age, 1957, vv. 704-707.

⁶⁵ Référence au *Lanzelet* par Jean Frappier, «Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», Communication au Xe Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1958, p. 140.

Ydorée, deux amants éloignés l'un de l'autre purent se voir autant qu'il leur plut en regardant le miroir enchanté que chacun possédait.⁶⁶

L'utilisation du miroir et du cristal repose sur la connaissance de la catoptromancie et de la cristallomancie, toutes deux étroitement reliées à l'hydromancie. La croyance en des forces magiques habitant les miroirs et les cristaux se retrouve chez tous les peuples.⁶⁷

Chez Guillaume de Lorris, les cristaux qui «ausi con li mireors montre les choses qui sont a l'encontre», n'ont rien d'un miroir ordinaire:

si n'i a si petite chose,
tant soit reposté ne enclouse,
dont demontrance ne soit faite
con s'ele ert ou cristal portrete
(vv. 1565-1568).

C'est ce qu'Eric Köhler appelle un effet «multiplié et spécialisé⁶⁸.»

⁶⁶ Référence à l'Espinette amoureuse par Jean Frappier, «Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», Communication au Xe Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1958, p. 140.

⁶⁷ Au moyen âge, les miroirs, qui sont rares et de petites dimensions, suscitent une curiosité scientifique par leurs étonnantes propriétés et il ne faut pas perdre de vue que la magie est considérée comme une science maîtrisée seulement par des études approfondies.

⁶⁸ Eric Köhler, «Narcisse et Guillaume de Lorris», Journal des Savants, Paris, 1964, p. 97.

Jean Frappier dit reconnaître «dans cette intercession du miroir où se reproduit tout entier le verger de Déduit, univers en raccourci, le concept platonicien⁶⁹ du *speculum mundi*⁷⁰.» Le rêveur avait fait le tour du jardin et n'avait pourtant pas aperçu le buisson de roses avant d'arriver à la fontaine. La Rose ne pouvait qu'échapper au regard des yeux de ce monde. Le miroir que sont les cristaux ne révèle qu'une moitié du verger à la fois selon le demi-tour effectué autour de la fontaine. Peut-être faut-il comprendre que c'est moins l'autre moitié que l'autre face du verger qui se révèle alors.

Il existe donc un lien indéniable entre les yeux et l'amour, les yeux et les miroirs, les miroirs et les cristaux. Pourtant souligne L. H. Hillmann, «there is no medieval tradition, literary or otherwise, linking eyes with crystal⁷¹.» Daniel Poirion nomme l'allusion à deux

⁶⁹ Ce concept philosophique tient sans doute plus à la réalité qu'il n'apparaît à première vue. N'oublions pas qu'encore aujourd'hui, ce qui ne se perçoit pas à l'oeil nu quand nous sondons la profondeur du cosmos, se révèle seulement par l'intermédiaire de miroirs...

⁷⁰ Jean Frappier, «Variations sur le thème du miroir», Xe congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1958, p. 151.

⁷¹ L. Hillman, «Another look into the mirror perilous, The role of the crystals in the Roman de la Rose», Romania, tome 101, 1980, p. 230.

cristaux «un raffinement inutile⁷²» résultant simplement de la correspondance avec les deux sources nourrissant la fontaine:

L'eve est tot jorz fresche et novele,
qui nuit et jor sort a grant ondes
par .II. doiz cleres et parfondes
(vv. 1528-1530).

Suzanne Conklin Akbari⁷³ voit aussi dans le passage du pluriel au singulier un choix délibéré de Guillaume dirigeant l'attention sur les propriétés du cristal. Mais, soutient-elle, aucun critique n'a cherché un contexte scientifique contemporain à Guillaume de Lorris expliquant l'intérêt qu'il montre pour le cristal.

Guillaume de Conches⁷⁴, philosophe du XIIe siècle a laissé de nombreux traités philosophiques et scientifiques, incluant des commentaires d'oeuvres de Macrobie. Son *Glosae super Platonem*, qu'Ernest Langlois ne mentionne pas dans ses *Origines et sources du roman de la Rose*, semble pourtant une source directe pour le poème de Guillaume de Lorris. Ce commentaire inclut une discussion à propos des rêves, un peu à la manière de Macrobie, immédiatement suivie d'une analyse

⁷² Daniel Poirion, «Narcisse et Pygmalion dans «Le Roman de la Rose»», *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, 1970, p. 153-165.

⁷³ Suzanne Conklin Akbari, «Medieval Optics in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose», *Medievalia et Humanistica*, New series, numéro 21, Rowman & Littlefield, 1994, pp. 1-15.

⁷⁴ Référence à l'oeuvre de Guillaume de Conches par Suzanne Conklin Akbari, «Medieval Optics in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose», *Medievalia et Humanistica*, New Series, numéro 21, Rowan & Littlefield, 1994, p. 5.

des trois formes de perception que Guillaume de Conches appelle *contuito*, *intuito*, *detuito*. Ces trois formes de perception correspondent aux trois principales divisions de la physique optique soit les phénomènes de vision directe, la réflexion et la réfraction. Le narrateur, lorsqu'il arrive aux abords du verger, expérimente la vision directe, ou *contuito*, lorsqu'il voit les peintures sur le mur extérieur. Dès qu'il franchit cette première barrière, il expérimente le phénomène de réflexion ou *intuito*, en apercevant les couples dont un partenaire est la parfaite contrepartie de l'autre. (Par exemple, Deduit dansant avec Leesce.) Puis, en plaçant des cristaux dans le fond de la fontaine, Guillaume de Lorris remplit deux des conditions causant la réfraction, soit le cristal lui-même et l'eau profonde, telles que décrites dans le *Glosae super Platonem*. Dans le *Dragmaticon*, Guillaume de Conches décrit le troisième phénomène de réfraction, soit l'arc-en-ciel. Cette description ressemble étrangement à la merveille peinte par Guillaume de Lorris:

Quant li solaus, qui tot aguiete,
 ses rais en la fontaine giete
 et la clarté aval descent,
 lors perent colors plus de cent
 ou cristal, qui par le soleil
 devient inde, jaune et vermeil (vv. 1541-1546).

Outre dans les explications scientifiques, l'élucidation du phénomène de l'arc-en-ciel apparaît dans la Bible. Dans la Genèse, 9:13, Dieu dit à Noé: «J'ai mis mon arc dans la nuée pour qu'il devienne un signe d'alliance entre moi et la terre.»

Peut-être la réfraction prismatique de la lumière à travers les cristaux est-elle le signe de l'alliance à venir entre Amant et Amors:

Atant devins ses hom mains jointes,
et sachiez que mout me fis cointes
dont sa bouche baisa la moie:
ce fu ce dont j'oi greignor joie (vv. 1953-1956).

L'analyse des cristaux du point de vue scientifique de la physique optique concorde avec le texte et souligne une richesse symbolique bien exploitée par Guillaume de Lorris.

Même s'il retourne à la fontaine confiant de ne pas partager le sort de Narcisse, le rêveur, après avoir admiré la réflexion dans les cristaux, semble malheureux:

Adés me plot a demorer
a la fontaine remirer
et as cristaus, qui me mostroient
mil choses qui entor estoient.
Mes de fort eure m'i miré.
Las! tant en ai puis soupiré! (vv. 1601-1606).

Frederick Goldin offre une explication intéressante. Il traduit «m'i miré» par: «I saw myself there.» Et il note: «Such is the simplest and most obvious translation of this line, and it is surprising how many translators blink it⁷⁵.» Ce que voit le rêveur n'est pas la réflexion de ce qu'il est, mais dans la rose, l'image idéalisée de ce qu'il va devenir. La quête de la Rose est la quête de sa propre identité et cela ne va pas sans peine. Chez les mystiques médiévaux, la Rose mystique, épithète d'abord réservée à la Vierge Marie,

⁷⁵ Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, New York, Cornell University Press, 1967, p. 57.

fut appliquée à la récompense qui attend le pèlerin au bout de sa quête de Dieu.⁷⁶

Or, Guillaume de Lorris nous dit de la dame pour qui il écrit: «le guerredon m'en rendra mieuz que nule, quant el voudra⁷⁷.» Car pour le poète, même si les étapes de la quête ressemblent à un rite initiatique avec les extases suivant chaque flèche reçue par le «dex d'amors», le chemin qu'il prendra pour s'élever, pour approcher la perfection, passera par l'amour courtois pour la dame idéale. Alors les paroles de Jean Frappier pourraient tout aussi bien s'appliquer à Guillaume de Lorris:

Mais tandis que le Narcisse ovidien restait prisonnier de son reflet, Bernard de Ventadour découvre dans la contemplation de l'objet aimé, miroir qui tant lui plaît, une réalité supérieure à lui, car en dépit de sa cruauté la dame répond nécessairement à l'idée de la perfection. Ainsi le mythe venu des Anciens se trouve poétiquement transmué par une élévation de type platonicien⁷⁸.

Le miroir apparaît bien avant la fontaine, comme l'un des attributs d'Oiseuse, la portière qui fera entrer le rêveur au verger de Déduit, par une porte étroite. Charles

⁷⁶ La rose rouge, au centre de la Rose-Croix, symbole traditionnel de l'Ancien et Mystique Ordre de la Rose-Croix, dont faisaient partie plusieurs néo-platoniciens et plusieurs alchimistes médiévaux, symbolise l'âme et son épanouissement progressif au cours des incarnations.

⁷⁷ Guillaume de Lorris, vv. 3491-3492.

⁷⁸ Jean Frappier, «Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», Xe Congrès de l'Association Internationale de Etudes Françaises, 1958, p. 153.

Dahlberg et John Fleming (comme Robertson dont ils furent les élèves) voient en Oiseuse la figure gothique de Luxure, cette dernière possédant un miroir et un peigne. Or, nulle part dans la première partie du Roman de la Rose est-il mentionné qu'Oiseuse tient autre chose qu'un miroir et qu'elle porte des gants blancs. Tout au plus, dit Guillaume, «quant ele s'estoit bien pignie et bien paree et atornee, ele avoit feste sa jornee.»(vv. 566-568) Earl Jeffrey Richards répertorie les représentations iconographiques de Luxure dont un couple s'embrassant, dans les sculptures à Amiens et à Chartres, une femme tenant des chaînes dans *Somme le Roi*, ou encore une femme montée sur un béliet dans la cathédrale d'Uppsala par exemple. Bégule et Mâle, dit-il, commettent l'erreur de généraliser en comparant des représentations de Luxure tenant un miroir dans différentes cathédrales françaises alors que plusieurs d'entre elles sont des versions restaurées.

Un observateur du XIII^e siècle n'aurait sans doute pas identifié une belle dame tenant un miroir avec Luxure sans considérer le contexte dans lequel elle apparaît et en relisant le portrait d'Oiseuse peint par Guillaume (vv. 524-548) E. J. Richards conclut:

Guillaume was influenced in his portrayal of Oiseuse exclusively by the program of 12th-century Old French literature, particularly in the romances of Chrétien de Troyes⁷⁹.

⁷⁹ E. J. Richards, «Reflections on Oiseuse's Mirror», *Zeitsschrift fur Romanische Philologie*, vol. 98, 1982, p. 307.

Carlos Alvar, bien qu'en accord avec Richards, arrive à une conclusion non moins intéressante. Oiseuse porte le miroir qui est l'attribut classique de Vénus. Vénus se trouvant sans un symbole pouvant l'identifier, Guillaume de Lorris lui fournit un attribut jamais vu dans l'iconographie de Vénus, un flambeau:

Ele tint un brandon flanbant
en sa main destre, dont la flame
a eschaufee mainte dame (vv. 3406-3408).

Le flambeau est porté par Luxure dans la *Psychomachia* de Prudence. Carlos Alvar conclut:

L'auteur de la première partie du Roman de la Rose a identifié Oiseuse avec Vénus d'après les renseignements d'Ovide. En même temps, Vénus devient la personnification de Luxure, symbolisée en accord avec les préceptes de Prudence: il s'agit de deux personnes bien différentes et pour cela, il ne peut y avoir aucun rapport entre Oiseuse, Vénus et Luxure, sauf le miroir⁸⁰.

En examinant attentivement le contexte, avec ses nombreux éléments révélateurs (les gants blancs d'Oiseuse, la porte étroite par laquelle elle semble juger le rêveur digne d'entrer au verger, la danse à laquelle elle l'invite et les personnages qu'elle lui présente), on se rend compte qu'Oiseuse est celle qui introduira le futur Amant à un amour courtois purifié, sublimé par son éloignement total de la vie concrète, par son élévation au-dessus du temps historique et

⁸⁰ Carlos Alvar, «Trois dames et un miroir», *Romania*, 1985, p. 117.

l'on peut conclure, comme le fait Jean Batany, que le miroir d'Oiseuse symbolise, comme celle qui le porte, la vie contemplative³¹.

Cette vision rejoint celle de Rita Lejeune pour qui Oiseuse symbolise l'otium dans son acception en philosophie et théologie médiévales:

L'otium est un milieu entre deux périls: l'otiositas et le negotium, qui est la négation même de l'otium. L'otium est la grande occupation du moine: c'est un loisir très occupé [...] Ce thème est d'inspiration biblique.³²

Peut-être plus indirectement que la symbolique du miroir que sont les puissants cristaux, joue aussi dans la fontaine la symbolique ambivalente de l'eau. Régine Colliot écrit que l'eau «sert de décor à des scènes violemment pathétiques, [...] peut prendre dans l'épopée et surtout dans le roman un sens symbolique, adopter une personnalité morale, être un piège pour l'homme³³».

Eric Köhler complète en disant:

Mais l'eau symbolise aussi la vie, la régénération. La littérature visionnaire du moyen âge s'était

³¹ Jean Batany, «Miniature, allégorie, idéologie: Oiseuse et la mystique monacale récupérée par la classe de loisir», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, 1984, p. 25.

³² Dom Jean Leclercq cité par Rita Lejeune, «Structure du Roman de la Rose», *Mélanges Félix Lecoy*, 1973, p. 327.

³³ Régine Colliot, «L'eau, élément du tragique: Textes du XIIIe siècle au XVe siècle et documents iconographiques», *L'eau au moyen âge*, Aix en Provence, CUERMA, 1985, p. 93.

emparée depuis longtemps, des fleuves du paradis de la Genèse et de la fons vitae de l'apocalypse, auxquels elle rattachait les eaux de l'âge d'or. La poésie courtoise n'a pas manqué d'utiliser, elle aussi ces motifs.⁸⁴

La fontaine de Narcisse, devenue «Fontaine d'Amors» (v. 1597), avec son miroir périlleux (v. 1569) et la graine d'amors semée par Cupidon (v. 1587), reflètent bien cette ambivalence.

L'eau sert aussi à la purification. La rose dont des «fueilles i a quatre paire» (v. 1660) et la fontaine où elle apparaît ne rappellent-ils pas les fonts baptismaux? L'eau de la fontaine nous ramène aussi à la rivière du début du roman, où la clarté de l'eau permet de voir «le fonz de l'eve de graveile». (v. 121) et, nous dit le narrateur, où «de l'eve clere reluisant mon vis refreschi et lavé»(v. 118-119). Il pourrait bien s'agir d'une scène de purification préparant le narrateur à entrer au verger où ne sont pas admis les vices représentés par leurs personnifications sur des peintures accrochées aux murs extérieurs du verger, deuxième phase (après l'éveil) du progrès spirituel d'Amant dans sa quête telle que décrite par Georgette Kamenetz.⁸⁵

⁸⁴ Eric Köhler, «Narcisse», *Journal des savants*, Paris, 1964, p. 92.

⁸⁵ Georgette Kamenetz, «La promenade d'Amant comme expérience mystique», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1984, pp. 83-104.

Mais n'oublions pas, comme nous l'avons vu plus haut, qu'Amant et l'auteur ne font qu'un et que Guillaume de Lorris est avant tout poète. Toute une tradition de poésie amoureuse au moyen âge identifiait la poésie et l'amour. Un lecteur moderne pourrait y voir deux niveaux de lecture mais le sentiment amoureux ressenti et le sentiment exprimé sont parfaitement unis chez le poète. Le degré d'identification de ces deux thèmes, amour et poésie, se reflète dans les cristaux de la fontaine.

Michelle Freeman⁸⁶ suggère que les pouvoirs à la fois réductifs et amplifiants des cristaux correspondent aux principes de l'abréviation et de l'amplification qui à leur tour distinguent les deux genres littéraires du poème lyrique et du roman. La force de Guillaume réside dans le fait que le narrateur a une vision plus large que le protagoniste puisqu'il raconte ce qui est advenu cinq ans auparavant et qu'en même temps il s'identifie à ce dernier au point de sembler douter de ce qui va lui arriver:

Li dex d'Amors tantost de loing
me prist a sivre l'arc ou poing.
Or me gart Dex de mortel plaie,
se tant avient qu'il a moi traie!
(vv. 1311-1314)

⁸⁶ Michelle Freeman, «Problems in Romance Composition: Ovid, Chrétien de Troyes, and the Romance of the Rose», *Romance Philology*, vol. XXX, 1978, p. 160.

Par l'utilisation habile d'une grande variété d'adverbes, l'alternance de temps passés et présents et le retour continu à une perspective de recul par rapport à toute la narration, Guillaume de Lorris a su transformer une oeuvre individuelle, privée, en une oeuvre à plus grande portée, plus universelle.

Cette nouvelle perspective permet une expression plus durable qu'un soupir lyrique et éphémère. Tout l'épisode de Narcisse tourne, on l'a vu, autour de l'idée de dépassement. Michelle Freeman suggère que cet épisode sert en même temps de véhicule de la transmutation de la persona lyrique, le rêveur, en la persona du Roman, Amant.

Le choix du mot transmutation ne relève probablement pas du hasard. Certains critiques, dont Pierre-Yves Badel, Charles Méla et Daniel Poirion, proposent une lecture alchimique du Roman de la Rose. La problématique de ce point de vue réside dans le fait que les médiévistes, bien qu'intéressés en général par l'occultisme, l'hermétisme, le mysticisme, ne sont pas, pour la plupart, des alchimistes et qu'aujourd'hui, il existe un nombre plutôt restreint d'alchimistes qui, au surplus, possèdent une connaissance souvent limitée de la littérature médiévale. De plus, la nature même de l'alchimie étant liée au secret, les textes décrivant ses principes nécessitent une écriture codifiée.

Enfin, la plupart des anciens traités français d'alchimie sont des traductions ayant comme conséquence première une altération des originaux par les copistes qui ne comprenaient pas ce qu'ils avaient sous les yeux. L'accès à une information claire et sûre pouvant lier une oeuvre littéraire médiévale à l'alchimie étant restreint, la prudence s'impose donc lorsqu'on scrute un texte sous cet angle. L'article de Daniel Poirion⁸⁷ ne tient pas tout à fait la promesse de son titre puisque la discussion porte exclusivement sur Guillaume de Lorris comme géomètre et que seulement dans la conclusion l'alchimie refait brièvement surface.

Daniel Poirion ne voit pas le Roman de la Rose comme un traité d'alchimie où seraient inscrites les étapes du Grand Oeuvre mais considère les symboles alchimiques (la rose, les métaux, les couleurs, la putréfaction, la sublimation) comme des sources vitales du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris.

Quant à Charles Méla, il examine l'alchimie d'un point de vue métaphorique où la référence au Grand Oeuvre ne serait aussi qu'une allusion plutôt qu'un traité scientifique en soulignant les nombreux jeux de mots démontrant l'alchimie du verbe par le poète:

⁸⁷ Daniel Poirion, «Guillaume de Lorris, alchimiste et géomètre», *L'Information littéraire*, Paris, 1984, pp. 6-11.

Après le rejet initial de celui qui en mai n'aime et autres tours de lettres qui font lire Amors en Rosam, Eros en Rose, voire Ronse en Reson, la promesse d'une *vita nuova* retentit donc à l'oreille en été où je nais en fleur.⁸⁸ L'irisation se reproduit donc grâce au cristal de la langue et les jeux de reflets sont autant d'ébats langagiers.⁸⁹

Sa vision de l'épisode de Narcisse rejoint celle de Michelle Freeman. La pierre de cristal au sein du miroir liquide s'illumine quand le soleil l'inonde de ses rayons pour en révéler les multiples couleurs. Cette irisation violette, jaune, vermeille (v. 1546) évoque l'Eden fleuri, enluminé de rouge et de blanc, de jaune et de violet, où a pénétré l'amant de la rose (v. 1399-1408). «Le lieu de plaisance est à l'image d'un coeur dont la transmutation s'annonce avec le chatolement alchimique des couleurs.» (Cligès, vv. 726-733, cité par Charles Méla)

La «verité de la matere» (v. 1599), le mystère à découvrir dans un texte covert où seul le lecteur attentif ou initié réussira à lever quelque peu le voile, c'est aussi le mireor (v. 1553), celui qui promet l'or à qui le mire.⁹⁰

⁸⁸ Ici, Charles Méla réfère aux vers 887-888:
 nule flor en esté ne nest
 Qui n'i fust, nes flor de jenest.

⁸⁹ Charles Méla, «Le miroir périlleux», *Europe*, vol. 654, 1983, p. 79.

⁹⁰ Pour qui croirait à une inversion involontaire des lettres, il est intéressant de noter que dans sa traduction du *Roman de la Rose*, Chaucer traduit toujours *mireor* par *mirrour* sauf pour une seule exception, le vers 1553 où il rend *mireor* par *myrrour*. (Cf. *The Works of Geoffrey Chaucer*, Boston, édition de F. N. Robinson, 1933, reprint 1961, p. 580.)

Pierre-Yves Badel, pour sa part, résume et critique brièvement dans sa conclusion les articles de Daniel Poirion et de Charles Méla mais les citations des travaux de Jacques Gohory demeurent les plus intéressantes, sinon les plus nouvelles en ce qui concerne la première partie du Roman de la Rose.⁹¹

Jacques Gohory distingue deux phases du Grand Oeuvre chez Guillaume de Lorris. La première est la corruption réduisant les métaux en une matière première indifférenciée. Guillaume, dit-il, nous parle de la première phase quand il décrit le printemps, la rivière et surtout la fontaine de Narcisse:

perilleux mirail [v. 1569] celle ou il fait Narcissus
soy mirer et mourir. Et est dite perilleuse celle
fontaine pour l'eau de la première oeuvre qui tend a
corruption du suget.⁹²

Le feu des philosophes sans lequel l'eau n'a la puissance de dissoudre, c'est dans le Roman de la Rose, le brandon de Vénus. Quant à la deuxième eau, celle qui revivifie, l'eau de vie, Jacques Gohory la voit dans la fontaine si bien décrite, dit-il, par Jean de Meun. Mais ne pourrait-il pas s'agir chez Guillaume de Lorris de la fontaine d'Amors qui justement conjure la mort pour laisser place à une vie nouvelle, transformée?

⁹¹ Pierre-Yves Badel, «Alchemical Readings of the Romance of the Rose», *Rethinking the Romance of the Rose*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992, pp. 262-285.

⁹² Jacques Gohory cité par Pierre-Yves Badel. (cf. note 91)

Jacques Gohory tire du texte de Guillaume plusieurs autres détails permettant une lecture alchimique. Les images laides peintes sur le mur extérieur du verger symbolisent les «empeschemens en la personne de l'Artiste, ou d'autres extérieurs». Concernant Oiseuse, il écrit: «Oysiveté...est ce loisir qui est requis à l'entrepreneur de tel oeuvre⁹³.» Il note aussi comme des symboles alchimiques, Franchise qui est «blanche comme neige», l'eau de la fontaine, «plus claire que d'argent fin», le bouton de rose vermeil et son «odeur souveraine».

Enfin, les deuxième et troisième parties de l'oeuvre, prises ensemble, semblent symbolisées par Bel Accueil.

Malgré la mise en garde faite par Pierre-Yves Badel au sujet de l'erreur d'attribution du poème Remonstrances de Nature par Jacques Gohory contribuant et perpétuant la renommée de Jean de Meun comme alchimiste (ce poème serait de Perréal), les indices d'un code alchimique relevés par Gohory dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris sont trop nombreux pour être ignorés. De la longue et rigoureuse analyse des travaux de Gohory à propos du Roman de la Rose, dans un article d'ailleurs très documenté sur l'histoire des écrits concernant l'alchimie, Pierre-Yves Badel conclura

⁹³ A propos du topos de l'oisiveté, Curtius écrit: «The idleness topos can also be turned as to recommend the practice of poetry as a cure for sloth and vice.» (Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1953, reprint 1973, p. 89.

qu'il s'agit de la lecture d'un technicien curieux et enthousiaste mais que le salut de l'ouvrier n'est pas pour Gohory l'enjeu du Grand Oeuvre. En effet, les symboles alchimiques isolés ne rendent pas compte du contexte où ce qui importe, c'est la quête elle-même, comme l'Oeuvre qui grandira l'apprenti.

Dans l'épisode de la fontaine de Narcisse, Guillaume de Lorris, on le voit, n'a pas hésité à enchevêtrer la symbolique de mythes antiques et de la chrétienté, les traditions magiques et un code alchimique, dans une conception courtoise et chevaleresque du monde où le poète s'illustre par son talent d'écrivain.

One would not be able to exhaust the significance of the Fountain: it develops itself infinitely, fills the text, overflows, finds its way into all the other impressions of meaning produced by the Roman⁹⁴.

Paul Zumthor résume ainsi ce que plusieurs critiques avancent aujourd'hui à propos de cet épisode unique et déterminant de quelque deux cents vers.

⁹⁴ Paul Zumthor, «Narrative and Anti-Narrative», Yale French Studies, vol. 51, 1975, p. 187.

Chapitre III

L'architecture

Du verger

Si l'épisode de la fontaine n'épuise pas la senefiance, d'autres aspects du roman contribuent certainement à l'étoffer. Bien sûr, le verger, *locus amoenus* clairement identifié, s'insère dans une rhétorique médiévale de l'art courtois³⁵. Mais l'abondance de détails architecturaux qu'il recèle suggère plus qu'une simple forme imposée et mérite un examen attentif.

Le futur Amant se voit en songe quitter son lit, sa demeure, puis la ville. Après la très belle image inversée de la plaine qui bat l'ève claire (vv. 122-123) où il se lave le visage, le rêveur aperçoit le verger aux murs quarez (v. 465). Le carré s'oppose à la perfection divine du cercle³⁶ et nous indique que ce paradis dont parle l'auteur est terrestre. L'insistance de l'auteur à employer le mot eve (vv. 109, 110, 115, 118, 121, 123, 127) nous rappelle le paradis terrestre et sur ce point la critique s'entend.

³⁵ Curtius établit d'abord le *locus amoenus* d'un point de vue rhétorique: «In the Middle Ages the *locus amoenus* is listed as a poetical requisite by lexicographers and writers on style.» Puis, il mentionne les caractéristiques qu'on retrouve chez Guillaume de Lorris: «The philosophical epic of the latter part of the twelfth century incorporates the *locus amoenus* into its structure and develops it into various forms of the earthly paradise.» Et enfin: «[...] here is frequently a *locus amoenus* in the form of a verger.» (cf. Ernst Robert Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1973, (1953), pp. 197, 198, 201.

³⁶ Nous élaborerons sur ce point au chapitre suivant, par l'explication des nombres dont procèdent les figures géométriques.

Eric Köhler, entre autres, mentionne:

On peut rattacher à la tradition courtoise quelques éléments isolés du jardin de Déduit, mais non pas le caractère général de celui-ci. Le jardin de Déduit réunit, au contraire, les mondes idéaux que sont le paradis terrestre (l'Eden), l'île des Bienheureux et l'âge d'or.³⁷

C. S. Lewis, pour sa part, écrit:

But of course, its classical and erotic models only partially account for it. Deeper than these lies the world-wide dream of the happy garden, the island of the Hesperides, the earthly paradise.³⁸

Jean-Charles Payen affirme:

The garden which the poet wants to visit is a kind of paradise not only because it is a locus amoenus but also because it conforms to the medieval representation of the Edenic garden.³⁹

Enfin, Georgette Kamenetz est elle aussi du même avis:

Le jardin de Guillaume est conforme à la représentation médiévale de l'Eden et rappelle celui du Cantique des Cantiques où la nature est soumise et ordonnée.⁴⁰

Le poète, en effet, décrit avec force détails un jardin où se retrouvent toutes les espèces végétales et animales mais où chaque élément a sa place. Par exemple, les arbres

³⁷ Köhler, Eric, «Narcisse, la fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris», *Journal des Savants*, Paris, 1964, p. 90.

³⁸ C. S. Lewis, *The allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1968, pp. 119-120.

³⁹ Jean-Charles Payen, «A semiological study of Guillaume de Lorris», *Yale French Studies*, tome 51, 1974, p. 176.

⁴⁰ Georgette Kamenetz, «La promenade d'Amant comme expérience mystique», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, p. 90.

pourtant si nombreux,

li uns fu loing de l'autre asis
plus de .V. toises ou de sis (vv. 1365-1366).

Mais Georgette Kamenetz précise que le promeneur croit qu'il est dans le paradis, il ne dit pas qu'il s'y trouve vraiment (v. 634). De plus, le maître des lieux n'est pas Dieu: Guillaume nous dit que c'est Déduit. Et tout n'est pas éternel car la Rose n'est qu'un bouton et va s'épanouir, puis se faner.

Ce jardin où l'homme intérieur doit se préparer par l'amour, la soumission, l'humilité, «Guillaume le propose comme une phase, une étape, une espèce "d'antichambre" du paradis,» explique Georgette Kamenetz.¹⁰¹

Partie intégrante de la structure encadrant le verger, tel un élément architectural décoratif, se trouvent dix peintures accrochées aux murs extérieurs. Autour de Haine s'ordonne la galerie de personnifications des vices, par couples mettant en valeur l'aspect actif et passif d'un même défaut¹⁰².

Cette sorte de décalogue symbolise peut-être l'ancienne Loi faite d'interdits mais appelée à être dépassée dans l'Amour. «On retrouve ici d'une certaine manière, le thème,

¹⁰¹ Georgette Kamenetz, «La promenade d'Amant comme expérience mystique», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, p. 91.

¹⁰² Par exemple, Felonie et Vilanie, Covoitise et Avarice, Envie et Tristesce.

cher aux théologiens médiévaux, de l'Eglise opposée à la Synagogue¹⁰³.»

Le retour nécessaire à l'état d'innocence première et perdue doit saisir tout l'être comme le montrent les approches successives où les trois principaux sens sont nommés, l'ouïe (v. 105), la vue (v. 1145 et 117), et le toucher (v. 119). Il exige la purification (voir chapitre II), motif amplifié par le rejet de tout ce qui, chez le rêveur, peut représenter le Mal, ce que symbolisent ces images peintes sur le mur extérieur du verger.

Ce verger «tot clos», (v. 131), l'enceinte à franchir, associé à la porte étroite, «l'huisset petit et estroit» (vv. 514-515), symbolise le premier d'une série d'obstacles.

Toute route vers le salut demande que l'on franchisse une porte étroite.¹⁰⁴ Les différentes religions emploient une porte, un pont, une rivière¹⁰⁵ pour marquer la transcendance, le passage d'un monde connu à un monde inconnu, à un autre

¹⁰³ Jacques Ribard, «Introduction à l'étude polysémique du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, 1973, p. 522.

¹⁰⁴ «Efforcez-vous d'entrer par la porte étroite, car beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne le pourront pas.» Luc, XIII, 24.

¹⁰⁵ La littérature celtique utilise souvent un cours d'eau pour indiquer ce passage. En fait Emmanuelle Baumgartner parle «des conceptions celtes d'un autre monde "horizontal", que seule l'eau, sous ses formes multiples, sépare du monde des vivants qui peuvent selon certaines conditions passer de l'un à l'autre[...]». (cf. Emmanuelle Baumgartner, *Moyen Age*, Paris, Bordas, 1988, p. 35.

état spirituel. Souvent, une intervention pour indiquer la voie à suivre, pour ouvrir la porte, est nécessaire. Rappelons l'insistance de l'auteur à expliquer qu'il a fait le tour du jardin sans trouver aucune ouverture:

Mes je ne poi onques trover
 leu par ou je peüse entrer,
 si sachiez que je ne savoie
 s'il i avoit pertuis ne voie
 ne leu par ou l'en i entrast;
 ne hom nez qui le me mostrast
 n'iert ilec, que j'estoie seus (vv. 495-505).

Oiseuse lui ouvrira la porte car le verger est le symbole du centre mystique, du lieu réservé aux élus, à ceux qui en sont dignes et le futur Amant, purifié par l'eve claire semble sans doute en montrer les dispositions à la belle portière.

A l'intérieur du verger, la beauté des jeunes gens présentés par Oiseuse au rêveur, personnifications des vertus nécessaires à l'amour, contraste avec la laideur des personnifications des vices à l'extérieur du verger. En même temps, l'élément dynamique apporté par le mouvement de la danse à laquelle tous participent dans le verger, même le rêveur invité par Oiseuse, contraste avec l'élément statique des images accrochées au mur extérieur du verger. Ces oppositions indiquent aussi que le passage s'est réalisé.

Du château et de la tour

Après avoir quitté la querole (v. 1289), i.e. la danse, le rêveur, on s'en souvient (cf. Chapitre II), arrivera à la

fontaine. Après avoir aperçu le reflet des rosiers, il partira en quête de la Rose, sera touché par les flèches d'Amour et, impatient, croira avoir atteint son but alors qu'il n'était pas prêt. Il pourra donner un baiser à la Rose, mais l'amour offert n'est pas encore pur alors Jalousie ordonnera la construction d'un château et d'une tour pour y garder la Rose.

La dernière lutte avant l'Union Divine est souvent symbolisée par un château, un temple, une forteresse. Thérèse d'Avila appelait Dieu, le château de l'âme.

Le château de Guillaume est carré, comporte quatre tours, une à chaque coin, et un donjon au centre. Une parenthèse historique s'impose. Viollet-Leduc, le grand architecte français, conclut de façon formelle qu'il ne peut s'agir que du château du Louvre, car à cette époque, les châteaux ont deux portes et non quatre, sauf le Louvre. De plus, l'emplacement insolite de la tour et sa forme ronde plutôt que carrée, nous rappelle le Louvre. Or nous dit Rita Lejeune, Viollet-Leduc, occupé à sa description architecturale, n'avait pas parlé du «caractère de prison du Louvre, son autre caractère de garde du trésor royal, son autre caractère encore d'arsenal»¹⁰⁶, comme le sera le château

¹⁰⁶ Rita Lejeune, «Structure du Roman de la Rose», *Mélanges Félix Lecoy*, 1973, p. 342.

de Jalousie pour garder le trésor qu'est la Rose.¹⁰⁷ En présence de tant d'éléments, il est difficile de ne pas admettre que Guillaume actualisait son Roman, accumulant volontairement des traits descriptifs devant orienter ses contemporains vers une tour-prison fameuse, ce que peu de lecteurs modernes décèleront.

Voici la deuxième fois qu'Amant se dirige vers un centre. Du verger carré, il s'est dirigé vers la fontaine, de celle-ci vers le château. Il devra se diriger une troisième fois vers un centre, le centre du château, s'il veut entrer dans la tour.

Les symboles qui expriment un centre représentent le passage de l'extérieur vers l'intérieur et en quelque sorte symbolisent l'union avec le divin. Le carré, figure géométrique la plus universellement utilisée, représente la terre, renferme tout ce qui est limité. Le carré atteint sa pleine signification lorsque son centre est un cercle, symbole du ciel, de l'illimité. La tour ronde placée au centre du mur carré du château et dans laquelle Amant veut entrer signifie qu'Amant est prêt à quitter le monde matériel pour entrer dans le monde spirituel. Amant décrit la forteresse avec ses tours, ses enceintes et ses portes comme s'il était à l'extérieur des murs. Mais soudainement, Amant semble transposé à l'intérieur car il dit voir la porte

¹⁰⁷ Au début du XIII^e siècle on parle deas les comptes du Louvre de l'artillerie du château, et on y aurait fabriqué des arbalètes.

gardée par Peur «a main senetre devers bise» (v. 3864). Le poète nous l'avait confirmé car il a révélé l'heureux dénouement:

Des or est droiz que je vos conte
[...]
et coment li murs fu levez
et li chastiaus riches et forz,
qu'Amors prist puis par ses esforz.
(vv. 3481-3486).

La construction du château et de la tour nous est décrite dans tous les détails. Les travaux des maçons sont énumérés des fondations jusqu'aux créneaux (vv. 3788-3814), les dimensions exactes nous sont données:

chacuns des pans .c. toises dure,
si est autant lons come lez (vv. 3798-3799).

Il y a même des caractéristiques techniques concernant l'armement et le système de défense:

Li murs ne doit pas fere faute
por engin qui sache giter,
que l'en destrempa le mortier
de fort vin egre et de chaux vive
(vv. 3820-3823).

Les matériaux utilisés sont nommés:

La pierre est de roche naïve
de quoi l'en fist le fondement,
si est dure come aimant (vv. 3824-3826).

«Le recours à la métaphore architecturale marque une tendance à l'immobilisation du système jusqu'alors dramatique et donc mobile¹⁰⁸.»

¹⁰⁸ Daniel Poirion, «Guillaume de Lorris, alchimiste et géomètre», *L'Information littéraire*, 1984, p. 10.

Bien sûr, tout lecteur peut constater cet effet sur le cours de la narration. En détournant notre attention de la trame narrative pour l'aiguiller sur les étapes d'une construction gigantesque (il s'agit d'un château couvrant une surface de 40 000m carrés!), quel but poursuit l'auteur? Daniel Poirion écrit que c'est «comme si l'auteur avait rejoint, par la métaphore, une activité qui l'intéresse particulièrement¹⁰⁹», mais il ne précise jamais de quelle activité il s'agit. Guillaume de Lorris voulait-il donner un cachet maçonnique à cette construction? Daniel Poirion semble l'insinuer, ou pour tout le moins, il attire l'attention sur cette activité de construction. Peut-être veut-il respecter la manière coverte de Guillaume de traiter le sujet.

Or, le XIIIe siècle vit la construction de la plupart des grandes cathédrales selon l'art architectural que nous connaissons aujourd'hui comme l'art gothique. L'expression art gothique ne serait qu'une déformation orthographique du mot argotique selon Fulcanelli qui ajoute:

Tous les Initiés s'exprimaient en argot, aussi bien les truands de la Cour des Miracles, - le poète Villon à leur tête, - que les Frimasons, ou franc-maçons du moyen-âge, «logeurs du bon Dieu», qui édifièrent les chefs-d'oeuvres argotiques que nous admirons aujourd'hui.¹¹⁰

¹⁰⁹ Daniel Poirion, «Guillaume de Lorris, alchimiste et géomètre», *L'Information littéraire*, 1984, p. 10.

¹¹⁰ Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand oeuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 56.

Un peu plus loin dans le même chapitre, Fulcanelli précise que l'argot est une des formes dérivées de la Langue des Oiseaux, que Tirésias (cf. Chapitre II) maîtrisait cette langue qui au surplus était qualifiée de Gaie science ou encore de Gay sçavoir au moyen-âge. Ce fil que nous suivons chez Fulcanelli semble tissé dans l'oeuvre de Guillaume.

Dès le début de l'oeuvre, Guillaume expose les raisons l'ayant poussé à composer ce poème:

Or veil cel songe rimeer
 por vos cuers plus feire agueer,¹¹¹
 qu'Amors le me prie et comande (vv. 31-33).

Nommant cette partie du prologue un important passage, David Hult remarque lui aussi que voilà la raison première de cette entreprise: «First of all, the Narrator wishes to bring joy to his reader¹¹².»

Puis, après une assez longue description où l'on constate l'ampleur du phénomène devant lequel se trouve le rêveur, l'auteur lie le charme qu'opère sur lui le jardin au chant de ces oiseaux:

Onc mes ne fu uns leus si riches
 d'arbres ne d'oiselons chantanz,
 qu'il i avoit oisiaus .III. tanz
 qu'en tot le reaume de France.
 [...]
 Quant j'oï les oisiaus chanter,
 forment me pris a dementer
 par quel art ne par quel engin
 je porroie entrer el jardin (vv. 478-498).

¹¹¹ C'est nous qui soulignons.

¹¹² David Hult, «The allegorical fountain», *Romanic Review*, vol. 72, 1981, p. 128.

Quant à Tirésias, de par son lien avec Narcisse, doit-il être nommé expressément pour évoquer une allusion? Enfin, tous les maçons du pays ont été convoqués et le soin de bâtir la tour ronde la «plus riche en tot le monde» (v. 3828), centrale de par sa position dans le château et de par la symbolique de sa forme géométrique, est laissé aux maîtres d'oeuvre. Toute cette minutie et cette application pendant une centaine de vers à décrire cette construction semblent bien corroborer la pertinence de la lecture alchimique ou du moins nous font-elles réfléchir à la possibilité d'une dimension hermétique dans l'oeuvre de Guillaume.

Au-delà du symbolisme des formes géométriques qu'elle contient, la construction du château et de la tour sert sans doute alors de signal pour le lecteur. Ces obstacles qui se dressent soudainement devant l'intrus agissent aussi comme les cadres se multipliant (cf. Chapitre I). Ils dissimulent ce qui ne semble plus qu'un mirage, ils reculent l'objet du désir comme les images reflétées à l'infini dans des miroirs parallèles, car l'amour est indicible. Amant secouru par Amors lèvera les derniers obstacles; le poète, lui, n'en révèle pas plus.

Du poème

L'architecture du poème, i.e. sa structure, comme toute l'oeuvre, ne saurait être définie de façon unidimensionnelle. Plusieurs critiques ont analysé cet aspect du poème et la structure linéaire, sans doute la plus évidente, est abondamment décrite bien que de points de vue différents. D'ailleurs l'auteur nous indique qu'il procédera ainsi:

Tot ensemble dire ne puis,
mes tot vos conteré par ordre,
que l'en n'i sache que remordre (vv. 696-698).

Georgette Kamenetz suit justement le trajet linéaire du rêveur dans sa promenade qu'elle qualifie d'expérience mystique et divise le Roman en cinq parties bien distinctes correspondant chacune à une étape de cette expérience. La première, l'éveil, où le Moi n'a plus qu'une seule aspiration, connaître la réalité dont il vient de comprendre l'existence, et qu'un but, la trouver. Guillaume utilise deux symboles communs à la poésie courtoise pour marquer cet éveil, le lever du jour et la renaissance de la nature.

La seconde partie correspond à la purification. Georgette Kamenetz ne mentionne que les images des personnifications des vices sur le mur extérieur du verger symbolisant le rejet de tout le mal qui pourrait habiter le rêveur avant que celui-ci n'entre au verger. Mais rappelons-nous que le rêveur s'était aussi lavé le visage dans l'eau claire de la rivière.

La troisième phase, l'illumination, est la vision de la Rose dans les cristaux, la destruction de l'attachement à l'ego par de nouvelles règles de conduite dictées par la connaissance de l'Amour.

La quatrième étape, celle de l'identification, demande une soumission entière à l'amour divin. Cette phase est symbolisée par le serment que le rêveur alors devenu Amant fait à Amour et par les extases suivant l'atteinte par chacune des flèches décochées par Amour, au milieu de souffrances nécessaires.

Finalement, l'union avec le divin est symbolisée, nous l'avons vu, par la prise du château. Amant, à l'intérieur du donjon, a quitté le carré pour entrer dans le cercle. La Réalité n'est plus devant lui, elle est en lui.

Toujours en procédant linéairement, l'approche d'Alan Gunn suggère une structure rhétorique. Guillaume, dit-il, utilise tous les éléments que la rhétorique médiévale prescrit, tout en innovant et en conservant une structure logique que lui permet son utilisation de cette rhétorique. Il débute, comme il se doit, par une *sententiae*: «Aucune genz dient qu'en songes/n'a se fables non et mençonges;» (vv. 1-2) et cite un auteur, Macrobie, faisant figure d'autorité en la matière.

Alan Gunn énumère, analyse, commente les nombreuses figures rhétoriques rencontrées tout au long du poème mais selon lui la clef permettant à Guillaume de demeurer

toujours logique malgré d'apparentes digressions est la suivante: «the narrative (narratio) may be viewed as the base for the vertical structure of amplification (amplificatio)¹³³», une structure symétrique réalisée par:

a gradual and natural ascent from the strictly narrative base to a summit, apparently quite removed from the main highway of the story...and then of an equally gradual and natural descent¹³⁴.

De plus, Alan Gunn maintient que l'amplification reste toujours liée au sujet traité dans la base narrative et que le poète rend évident à chaque fois la nécessité logique et poétique de cette apparente déviation. Sans doute l'un des exemples les plus illustratifs est la longue réflexion sur le temps (vv. 361-384) introduisant habilement la notion d'intemporalité à l'intérieur du verger puisqu'elle suit immédiatement la description de Vieillesse dont le portrait est accroché au mur extérieur, le lien étant gardé et la boucle refermée par la reprise du thème:

Li tens, qui s'en vet nuit et jor
 [...]
 li tens, qui ne puet sejourner,
 [...]
 li tens, vers qui neant ne dure,
 [...]
 li tens, qui tote chose mue,
 [...]
 li tens, qui envellist noz peres,
 [...]
 li tens, qui tot aem ballie
 de gent vellir, l'avoit vellie (vv. 361-386).

¹³³ Alan Gunn, *The Mirror of Love*, Lubbock, Texas Tech Press, 1952, p. 99.

¹³⁴ Ibid., p. 102.

Rita Lejeune¹¹⁵ suit aussi la narration de manière linéaire pour proposer une division en sept épisodes plus le prologue et l'épilogue, avec comme partie centrale: la Rose. Mais à la différence des autres divisions selon le critère linéaire, ici, la structure même devient symbolique. Mme Lejeune y voit une structure numérique dont nous parlerons au chapitre IV.

Plusieurs critiques voient le Roman divisé en deux par l'épisode de la fontaine, central, nous l'avons dit, par sa position géographique dans le verger, sa position dans la narration et son importance cruciale dans l'interprétation de toute l'oeuvre.

La première partie correspond alors au rêveur transformé par l'épisode de la fontaine en l'Amant de la deuxième partie.

Mais l'analyse de Suzanne Conklin Akbari¹¹⁶, à la fois récente et originale, attribue à la structure même du poème une dimension symbolique. Le miroir apparaît à un niveau plus profond, dissimulé dans la structure narrative du poème. Selon Suzanne Conklin Akbari, chacune des deux parties séparées par la fontaine est à son tour divisée en deux, le rêve et le mur du jardin étant les images réfléchies de la

¹¹⁵ Rita Lejeune, «Structure du Roman de la Rose», *Mélanges Félix Lecoy*, Paris, 1973, pp. 315-348.

¹¹⁶ Suzanne Conklin Akbari, «Medieval Optics in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose», *Medievalia et Humanistica, New Series*, numéro 21, Rowman & Littlefield, 1994, pp. 1-15.

tour et de la haie, toutes ces images étant éventuellement franchies par le rêveur quand elles passent de couvertes à ouvertes, ou de fermées à ouvertes. Mais le rêveur, croyant voir sanz couverture dans le miroir de la fontaine, ne pourra jamais franchir la barrière du miroir, il ne verra jamais exactement ce qu'il y a aperçu car l'une des propriétés du miroir est d'inverser les images. Voilà pourquoi, conclut Suzanne Conklin Akbari, les obstacles de la deuxième partie du Roman deviennent de plus en plus difficiles voire insurmontables.

L'intérêt de ce point de vue réside peut-être dans le fait que, même si l'auteur semble avoir surmonté ces obstacles puisqu'il dit qu'Amor a pris le château, cinq ans après ce songe, il n'a pas surmonté tous les obstacles, il poursuit toujours sa quête car il dit encore espérer le guerredon de la Rose pour qui il a entrepris d'écrire ce poème.

Chapitre IV

Symbolisme des nombres

Citation de nombres

Dans son *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris mentionnent des nombres à une cinquantaine de reprises. Ces nombres paraissent souvent si précis ou répétés avec tant d'insistance qu'il est difficile de concevoir que l'auteur les ait choisis au hasard, sans raison ou qu'il ne leur accordait aucune importance. Ce sont ces nombres que nous allons repérer et commenter.

Edmund Reiss affirme:

Stemming from the Pythagorean belief that the elements of number were the elements of all things, and that numbers could give the key to cosmic secrets, numerology came to influence practically every area of medieval thought.¹¹⁷

Et parlant des articles portant sur la structure numérique d'oeuvres, il ajoute:

First, in emphasizing number as structure, they have too often neglected number as meaning; and, second, in searching for inherent number, they have tended to overlook stated number¹¹⁸.

Bien sûr, la prudence s'impose et il ne s'agit pas d'interpréter chaque nombre cité. Certains d'entre eux, surtout s'ils n'apparaissent qu'une fois, peuvent n'être là que parce qu'il s'agissait de nombres fréquemment utilisés, pour des raisons purement esthétiques ou encore logiques.

¹¹⁷ Edmund Reiss, «Number symbolism and Medieval Literature», *Medievalia et Humanistica*, 1968, p. 161.

¹¹⁸ Ibid., p. 166.

Il serait ridicule de chercher le symbolisme du quatre lors d'un écartèlement exécuté par quatre personnes! Toute interprétation, littéraire ou autre, fondée sur le symbolisme des nombres ne devrait être recevable que si elle est validée par un ensemble de données convergentes conduisant à une lecture globale cohérente.

Différents critiques proposent différents systèmes d'interprétation. Guy Beaujouan¹¹⁹ pose un bémol sur le travail classique de V.-F. Hopper, *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*, paru à New York en 1938 et auquel plusieurs études récentes réfèrent. V.-F. Hopper utilise essentiellement dans son analyse les textes publiés dans la *Patrologie*, ce qui semble limitatif.

La démarche la plus sûre consisterait sans doute à examiner les sources de Guillaume de Lorris. Guy Beaujouan¹²⁰ mentionne l'influence, dans ce domaine, que Macrobe, Chalcidius et Martianus Capella ont exercé pendant tout le moyen âge.

Macrobe est cité comme garant de la vérité du songe de Guillaume, et de plus, il est le seul auteur que ce dernier nomme dans tout son *Roman de la Rose*. La logique tend à nous

¹¹⁹ Guy Beaujouan, «Le symbolisme des nombres à l'époque romane», *Cahiers de civilisation médiévale*, tome IV, 1961, p. 161.

¹²⁰ Ibid., p. 160.

indiquer qu'il mérite au moins une lecture, possibilité que les études récentes semblent avoir écartée.

Au chapitre III de son Commentaire sur le songe de Scipion, Macrobe offrait une classification des rêves encore aujourd'hui respectée (cf. Chapitre I). Après un chapitre d'à peine deux pages sur le dessein du songe de Scipion, il aborde dans les chapitres V et VI, le symbolisme des nombres.

Macrobe établit d'entrée de jeu le lien étroit entre les nombres et les figures géométriques. Tout corps étant formé par des surfaces qui se terminent en un point, un est donc représenté par un point, deux, par une ligne, trois, par un triangle et quatre, par un carré. Jusque-là, nous n'avons que des surfaces. La superposition de deux carrés, i.e. huit, nous donne entre ces carrés superposés une troisième dimension et nous obtenons le premier cube, le premier corps solide. Macrobe conclut que les surfaces précèdent les corps, que les lignes précèdent les surfaces et que les nombres précèdent tout et sont donc la première forme d'incorporabilité, d'où tout procède.

On peut imaginer l'impact d'une telle affirmation sur la conception et la perception du monde. Raban Maur portera ce concept à son apogée en soutenant:

[...] que la perfection du nombre 6 ne lui vient pas de ce que Dieu créa l'Univers en six jours; c'est, au

contraire, parce que 6 est, en soi, parfait que Dieu créa l'Univers en six jours¹²¹;»

L'importance de Macrobe, néo-platonicien dont la vision du monde est encore valable aujourd'hui, est incontestable au moyen âge dans plus d'une sphère, et ne saurait être reléguée en arrière-plan. Mais on ne saurait nier non plus l'influence biblique sur toute oeuvre médiévale. Or la Bible ne contredit pas le concept de la création numérique du monde telle qu'expliquée par Macrobe. Salomon, lorsqu'il rend grâce à Dieu d'avoir créé le monde ne dit-il pas: «tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids¹²²»?

Ensuite, Macrobe parle des propriétés, des qualités, de la signification de chaque nombre, puis de leur combinaison, mais toujours à la lumière du concept précédemment établi.

Macrobe parle en premier lieu de l'opposition pair, impair. Les nombres impairs sont appelés mâles, les nombres pairs, femelles. Les mathématiciens honorent les nombres impairs en les nommant Père, les nombres pairs en les nommant Mère. Macrobe cite Timée qui, dans le dialogue de Platon, dit que Dieu a créé le monde en alternant les nombres pairs et impairs, se servant du deux et du trois comme base.

¹²¹ Raban Maur cité par Guy Beaujouan, «La symbolique des nombres à l'époque romane», *Cahiers de civilisation médiévale*, tome IV, 1961, p. 162.

¹²² Sagesse, XI, 20.

Le deux multiplié par lui-même donne une surface, puis multiplié deux fois par lui-même donne le premier corps, i.e. un cube. Pareillement, le trois multiplié par lui-même donne une surface dont trois est le côté et multiplié deux fois par lui-même, donne le deuxième cube.

Le un n'est mâle ni femelle parce que ni impair ni pair. Il n'est pas un nombre mais la source et l'origine des nombres. Il n'a ni commencement ni fin, il est l'Unité, le Dieu Suprême.

Conséquemment, le carré représente ce qui est terrestre, créé, comme on l'a dit, et le cercle ce qui est divin, symbolisme universellement reconnu de tous les peuples et de tous les temps¹²³.

Marie-Madeleine Davy complète:

[...]la réalité n'est jamais que l'apparence du nombre. Toute cette doctrine est encore nettement pythagoricienne. Deux principes régissent le monde; l'unité et la multiplicité. Du premier dérivent les nombres impairs, et de l'autre les nombres pairs. L'unité exprime la stabilité; la multiplicité signifie le changement et l'altération.¹²⁴

Le huit est particulièrement important car en plus de former le premier corps, il en est venu à représenter l'Univers puisqu'il y a, au temps où Macrobie écrit, huit

¹²³ D'ailleurs les mathématiciens modernes, séparés en deux clans, opposent encore la théorie voulant que l'homme ait découvert les nombres parce que l'univers en procède, à celle, plus récente, que l'homme a créé de toutes pièces un système et tente d'y faire correspondre le monde autour de lui.

¹²⁴ Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 251-252.

sphères tournant les unes par rapport aux autres, i.e. sept sphères planétaires et la sphère céleste¹²⁵.

De là l'importance accordée aussi au nombre sept puisque c'est en combinaison avec l'Unité qu'il forme le huit.

Mais de plus, nous dit Macrobe, le sept possède ses propres mérites, de par les nombres qui additionnés donnent sept et de par lui-même.

Nous nous arrêterons à la combinaison du deux et du cinq car ce sont les deux nombres qui apparaissent le plus fréquemment dans l'oeuvre de Guillaume de Lorris et aussi parce qu'ils apparaissent en cette combinaison.

Le deux est le premier nombre puisqu'il suit le un, que Pythagore appelle *meinen* i.e. qui ne change pas, indivisible, incorporel, par rapport au deux, qui déjà peut se diviser, et représente donc la matière, le changement, la corruption.

Dans la Bible, nous retrouvons le même symbolisme du deux, que chez Macrobe:

Deux, cela signifie duel, conflit insoluble; c'est brisure, scission, opposition, scandale; ... Aussi Dieu a-t-il voulu, dans l'Ecriture, nous faire entendre que ce pseudo-nombre n'était pas bon. Au soir du deuxième jour de la création, il ne dit pas que son oeuvre lui paraît bonne. [...] On ne doit pas

¹²⁵ Ce schéma classique de la Terre stationnaire comme centre du monde, et des sept planètes en orbite autour d'elle sur des sphères dont le mouvement est en sens inverse de la sphère céleste qui englobe le tout, prévaudra pendant tout le moyen âge jusqu'à la parution, en 1543, du *De Revolutionibus Orbium Coelestium* de Copernic.

s'étonner de lire dans la Genèse que les animaux impurs furent introduits dans l'arche deux par deux.¹²⁶

Selon Macrobe, le cinq possède des pouvoirs exceptionnels car il embrasse tout ce qui existe. L'univers est composé premièrement du Dieu Suprême duquel jaillit deuxièmement l'Esprit. Troisièmement, il y a l'Ame universelle et quatrièmement la sphère céleste qui descend vers nous, i.e. le royaume terrestre en cinquième. Le cinq marque donc la somme totale de l'univers.

Selon Edmund Reiss, le cinq est le nombre associé le plus souvent à la Vierge Marie, probablement parce que d'une part, son nom latin est formé de cinq lettres mais aussi parce que c'est le nombre de ses Joies.¹²⁷ D'ailleurs, les pâmoisons d'Amant:

La grant dolor me renoveile
de mes plaies de maintenant,
.III. foiz me pasme en un tenant (vv. 1826-1828),

ne rappellent-elles pas la passion mariale? Plusieurs pièces de théâtre médiévales peignent les évanouissements fréquents, les pâmoisons de la Vierge Marie. Dans la Passion d'Arras, entre autres, Marie se pâme quand elle apprend l'arrestation de Jésus, avant la scène devant Pilate, quand Jésus portant

¹²⁶ Henri de Lubac, *Exégèse médiévale, Les quatre sens de l'Ecriture*, Paris, Editions Montaigne, 1964, p. 14.

¹²⁷ Edmund Reiss, «Number symbolism and medieval literature», *Medievalia et Humanistica*, 1968, p. 165.

la croix monte au Golgotha, au pied de la croix devant Jésus crucifié et après la mort de Jésus.¹²⁸

Le nombre sept lui-même régit plusieurs phénomènes célestes et terrestres et il est souvent considéré comme la clef de l'Univers. De lui, nous dit Platon, cité par Macrobe, est engendré l'Ame universelle. Et dans le royaume terrestre il représente le nombre de planètes et le nombre de sphères planétaires. Il marque les cycles lunaires, les périodes de menstruations et de gestation¹²⁹. Macrobe mentionne ensuite un fait toujours observé par les astronomes aujourd'hui: le soleil dont toute vie dépend, atteint le solstice d'été dans le septième signe du zodiaque après son départ du solstice d'hiver et de la même manière, il atteint l'équinoxe d'automne dans le septième signe après son départ de l'équinoxe du printemps.

Il régit aussi plusieurs phénomènes marins, divise la vie de l'homme en cycles et semble omniprésent dans le corps humain. Pour ne citer que quelques exemples, le fœtus est

¹²⁸ Les pâmoisons de Marie sont un sujet de controverse. Plusieurs soutiennent que Marie, en tant que mère du Christ, a su demeurer forte, pour elle-même et pour son fils, et que jamais elle n'a flanché. Jean Courtecuisse est de ceux qui croient en la force de Marie: «Elle a esté travaillée tout le jour[...], elle n'avoit pas dormi[...], elle estoit encores a jeun[...], elle avoit tant gemi et plouré[...] Neantmoins elle estoit en estant toute droite: ainsi le dit l'Euvengile; les paintres qui autrement la monstrent ne sont a croire.» (cf. Jean Courtecuisse, *L'Oeuvre oratoire française*, Turin, G. Giappichelli, 1961, p. 406.)

¹²⁹ La médecine moderne ne peut que constater encore aujourd'hui un nombre d'accouchements accru à la pleine lune dont le cycle est de quatre fois sept jours.

viable après sept mois de gestation, le nouveau-né vivra s'il réussit à passer les sept premières heures, les dents se renouvelleront à l'âge de sept ans, à deux fois sept ans correspond la puberté, à trois fois sept ans le corps cesse de grandir en hauteur et à quatre fois sept ans, en largeur, et ainsi de suite pour en arriver à l'âge parfait de sept fois sept ans où l'homme a atteint mais pas dépassé la perfection, où il est mûr en sagesse et où il peut encore exercer ses pouvoirs physiques. Le corps est divisé en sept parties, les quatres membres, le tronc, la tête et les organes génitaux. Les mouvements possibles chez l'humain sont au nombre de sept, avant, arrière, à droite, à gauche, vers le haut, vers le bas et en rotation. On pourrait ajouter à cette longue liste, outre les nombreux autres exemples donnés par Macrobe, le fait que l'artère responsable de toute l'irrigation du cerveau passe par les sept trous de conjugaison des sept vertèbres cervicales (celles-ci composées en réalité de deux vertèbres distinctes, l'atlas et l'axis qui portent la tête et des cinq autres vertèbres cervicales) pour s'unir en un heptagone à la base du cerveau¹³⁰.

Les formes géométriques du carré et du cercle (et donc du un et du quatre) dont nous avons discuté mises à part,

¹³⁰ Frank Netter, *Nervous System*, New York, reprint 1974, [1953], p. 38. (Tout professeur des Facultés de médecine a dû voir et faire remarquer à ses élèves, l'omniprésence du sept en anatomie humaine.)

le nombre cinq est celui qui apparaît le plus souvent dans le Roman de Guillaume. L'auteur nous mentionne:

Avis m'iere qu'il estoit mais,
il a ja bien .V. anz ou mais,
qu'en may estoie, ce sonjoie (vv. 45-47).

Puis, le cinq apparaîtra encore une dizaine de fois, principalement pour décrire l'ensemble des deux arcs et de leur jeu respectif de cinq flèches, le premier jeu représentant les qualités nécessaires à l'amour, flèches qui seront décochées et atteindront le rêveur qui deviendra Amant, et le deuxième jeu, leur antithèse. Le cinq, marqueur de la somme de l'univers, et sans doute symbole de la Vierge et de la passion mariale. Pourrait-il renforcer l'idée que toute l'essence de l'amour se retrouve dans ce jeu de flèches que le rêveur accepte malgré les difficultés, les souffrances?

Agit-il pour indiquer l'ampleur de la quête et son sens hautement spirituel?

Quant au nombre deux, il apparaît non seulement à plusieurs reprises mais à des moments cruciaux. Il y a les deux arcs dont nous venons de parler, mais il y a aussi la source de la fontaine et bien sûr, il y a les deux cristaux. Jacques Ribard y voit le signal que nous sommes encore dans le monde terrestre et non divin et en cela, il ne contredit en rien ni Macrobe, ni la Bible. Aux .II. ars (v. 909) correspondent les .II. doiz qui alimentent la Fontaine d'Amors et les .II. pierres de cristal (v. 1536) qu'elle

recèle et qui ne permettent de voir qu'une moitié du verger à la fois (v. 1562). Cette dualité, cette cassure, est incontestablement signe d'imperfection, et il ne saurait en être autrement puisque toute l'oeuvre de Guillaume nous enseigne la voie vers la perfection.

Le nombre dix revient aussi tout au long du Roman et toujours dans des passages importants.

Jacques Ribard¹³¹ voit dans le dix, le domaine de la division. L'homme, capable du meilleur et du pire peut en effet choisir le bien ou le mal selon qu'il se laisse guider par l'amour ou par la haine.

Par contre, les pères de l'Eglise considèrent le dix comme parfait car il représente justement la Loi de Dieu. Et plusieurs exégètes le disent aussi parfait parce que le système de numérotation est à base décimale¹³² et qu'il représente le retour à l'Unité,¹³³ ce que Macrobe semble sous-entendre.

Dans le texte de Guillaume, le dix représente le total des flèches d'Amour. Il y a aussi les dix vices du mur extérieur du verger et les dix vertus de la danse à laquelle on a invité le rêveur à l'intérieur du verger. Puis il y a la

¹³¹ Jacques Ribard, *Le moyen âge: Littérature et symbolisme*, Genève, Slatkine, 1984, p. 31.

¹³² Hugues de Saint-Victor, cité par Guy Beaujouan, «Le symbolisme des nombres à l'époque romane», *Cahiers de civilisation médiévale*, tome IV, 1961, p. 162.

¹³³ Edmund Reiss, «Number Symbolism and Medieval Literature», *Medievalia et Humanistica*, 1968, p. 165.

prestance avec les armes qui sera récompensée par un amour décuplé:

et s'aus armes es acesmez
par ce seras .X. tanz amez (vv. 2189-2190).

Enfin, il y a les dix commandements (vv. 2075-2252) que recevra Amant, qui même dans la bouche d'Amour, même dans la bouche de Dieu sont un catalogue d'interdits, de lois dans le sens le plus limitatif du mot et nous rappellent notre condition foncièrement humaine.

Guillaume de Lorris joue-t-il sur les deux tableaux? En fait, il semble se servir de ce double symbolisme et le dix ne saurait être uniquement symbole négatif car, comme Jacques Ribard l'a pourtant souligné dans son analyse, il s'agit d'une comparaison, d'un choix entre le bien et le mal.

Ensemble, ces trois nombres, le cinq, le deux et le dix constituent le tiers des moments où un nombre est cité.

Avant de traiter d'autres nombres, il convient d'ouvrir une parenthèse sur la combinaison de ces trois nombres qu'on rencontre le plus fréquemment dans l'oeuvre de Guillaume de Lorris. D'abord, les deux arcs et leurs cinq flèches, mentionnés ainsi dans le Roman (vv. 921, 923, 957), ne sous-entendent-ils pas aussi le sept lorsque les deux nombres mentionnés sont simplement additionnés?³⁴ Et le total des objets, deux arcs et dix flèches laisserait-il sentir la présence du douze? Or le sept qui régit tout l'univers,

³⁴ Une pratique courante en numérologie veut que l'on additionne les nombres qui sont mentionnés.

céleste et terrestre, et le douze, souvent utilisé comme antithèse du dix, nombre sacré par excellence puisqu'il fait implicitement référence aux douze apôtres, pourraient-ils agir pour contrebalancer l'imperfection, la division qui déchire l'homme, un peu comme une promesse d'un salut possible?

Voyons maintenant les autres nombres cités plus d'une fois. Le cent est de ceux-là. Hugues de Saint-Victor¹³⁵ mentionne que la forme géométrique du cent est le carré et qu'il est le symbole de la largesse de la charité. Edmund Reiss affirme que, comme le dix, le cent représente le retour à l'Unité. Curtius souligne que les cent canti de la *Divina Commedia* de Dante correspondent à trois fois l'âge du Christ, plus un. $(1+33+33+33)$ ¹³⁶

Bien sûr, cent pourrait être une façon d'arrondir pour exprimer "un très grand nombre de..." Mais le fait qu'il revient à quatre reprises (vv. 62, 1544, 2364, 3020) et lui aussi, à des moments cruciaux dans le Roman de Guillaume, devrait constituer un signal pour le lecteur car il serait inesthétique de se répéter ainsi et le poème est trop bien écrit pour que l'auteur n'ait eu d'autres recours pour marquer une grande quantité. Mais c'est surtout

¹³⁵ Hugues de Saint-Victor cité par Guy Beaujouan, «Le symbolisme des nombres à l'époque romane», *Cahiers de civilisation médiévale*, tome IV, 1961, p. 162.

¹³⁶ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1973 (1953), p. 507.

l'interaction, la répétition de cent à deux de ces reprises, leur parallélisme à un intervalle de près de 1500 vers qui aura attiré l'attention du lecteur avisé.

En effet, la multitude de couleurs reflétée par les cristaux de la fontaine:

lors perent colors plus de cent (v. 1544),
font écho à la terre, au printemps:

lors la terre si gobe
qu'el velt avoir novele robe,
si set si cointe robe feire
que de colors i a .C. peire (vv. 59-62).

La mise en scène de l'approche d'un verger paradisiaque et la puissance des miroirs que sont les cristaux corroborent l'élément divin du nombre cent, qui se retrouve dans les différentes sources d'exégèse.

Il en va de même pour le trois, base de l'Univers (en alternance avec le deux) et précurseur du deuxième corps solide comme nous le dit Macrobe et bien sûr, symbole de la Trinité. Le trois se retrouve, comme le cent, dans un contexte où paraît l'élément divin. Le temps, éternel, infini, ne peut être arrêté:

quel tens ce est qui est presenz
sel demandez a clers lisanz,
qu'ençois que l'en l'eüst pensé
seroeint ja .III. tens passé (vv. 369-370 b).

Puis, parlant du verger qu'il vient de découvrir, Guillaume dit:

Onc mes ne fu uns leus si riches
d'arbres ne d'oiselons chantanz,
qu'il i avoit oisiaus .III. tanz
qu'en tot le reaume de France. (vv. 4778-481).

Si dans l'espace d'un verger contenu par un mur dont on peut faire le tour aisément, il y a non pas autant ni deux fois plus d'oiseaux que dans le royaume de France, ce qui rendrait déjà le lieu paradisiaque, mais trois fois plus d'oiseaux, le choix du nombre trois ne peut être le fruit du hasard. Le trois réapparaît dans l'épisode dont on a dit qu'il rappelait sans doute la passion mariale. L'auteur, atteint par les flèches d'Amour nous dit:

.III fois me pasme en un tenant (v. 1828).

Enfin, le Dieu d'Amour, après avoir livré ses commandements, donne à Amant:

trois autres biens, qui granz solaz
font a ceus qui sont en mes laz (vv. 2628-2629).

Par contraste, le nombre quatre, dont on a examiné la forme géométrique lui correspondant, le carré, revient toujours dans un contexte où il nous rappelle sa signification terrestre, d'imperfection ou encore comme le dit Jacques Ribard¹³⁷, sa connotation du mal, du péché ou de la mort. On ne saurait donc s'étonner que la Rose soit gardée par quatre personnages (v. 2847), soit Peur, Jalousie, Honte et Chasteté. Dans le château carré, les tourelles:

au quatre coingnet en a .IIII.
qui seroient fors a abatre;
et si i a quatre portaus (vv. 3803-3805).

Plusieurs autres nombres rencontrés au fil de la lecture mériteraient sans doute d'être mentionnés et

¹³⁷ Jacques Ribard, *Le moyen-âge: littérature et symbolisme*, Genève, Slatkine, 1984, p. 15.

expliqués. Même si certains n'apparaissent qu'une fois, ils ne sont pas pour cela nécessairement dépourvus d'une signification symbolique. Dans le cadre de cette étude, avec les limites qu'elle comporte, nous avons voulu explorer le domaine généralement peu connu du symbolisme des nombres et défricher un terrain à peu près inconnu en ce qui concerne particulièrement le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Nous avons émis des hypothèses appuyées sur la symbolique des nombres connue à l'époque de Guillaume de Lorris. Dans ce domaine, il n'existe rien d'absolu ni de systématique. Nous ne prétendons pas détenir la vérité car nous risquerions alors de trahir Guillaume. Mais nous pouvons affirmer sans risque de se tromper que Guillaume utilise les nombres de façon logique et cohérente.

Structure numérique

Nous ne saurions terminer ce chapitre sans faire mention de l'utilisation des nombres dans les structures mêmes des oeuvres. L'explication de la rhétorique de la composition au moyen âge par Curtius nous aide à comprendre les oeuvres médiévales et révèle l'importance de la structure numérique.

Indeed, digression was regarded as a special elegance. [...] Nor did anyone have any qualms about treating completely different subjects in a single work. ... The Middle Ages, however, possessed a substitute for the modern technique of composition in an entirely

different principle, which I designate "numerical composition".¹

Certains exemples sont si convaincants que nul ne peut douter de leur signification symbolique. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Raban Maur qui, au IX^e siècle, écrivit un cycle de poèmes figurés à la gloire du Christ. Il porta à un comble de raffinement jamais égalé auparavant ni dépassé depuis, ce genre littéraire. Il s'agit du *De Laudibus Sanctae Crucis* dont une centaine de manuscrits circulaient du IX^e au XVI^e siècle, ce qui atteste de son succès. Mais il tomba ensuite dans l'oubli.

On attribue le manque d'intérêt qui a suivi au fait que l'édition d'un tel texte et sa traduction soulèvent des problèmes majeurs. Sous la plume de l'écrivain, grâce à de savantes combinaisons et des dispositions recherchées de lettres où la symbolique des nombres joue un grand rôle, apparaît, par exemple, le Christ en croix, ce qu'une traduction ne peut rendre et qui complique la mise en page.

Plusieurs niveaux de sens se superposant dans un tout cohérent mais très complexe, la lecture d'une telle oeuvre n'est donc ni aisée ni rapide et n'est peut-être plus susceptible d'intéresser les hommes aujourd'hui. De plus, il ne sera pas donné à tous les lecteurs de pouvoir apprécier pleinement cet ouvrage. Certains ne découvriront jamais

¹ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1973, (1953), pp. 501-502.

certaines subtilités à moins qu'elles ne soient explicitées par l'éditeur, ce qui tromperait sans doute les intentions de l'auteur. On trouve par exemple un lien mathématique entre les 28 poèmes qui composent le livre. Raban affirme que le nombre 28 est parfait parce qu'il est égal à la somme de ses diviseurs: $28=1+2+4+7+14$. Or, le nombre de lettres dans la largeur de chaque poème correspond aux diviseurs de 28. En effet, on retrouve 1 poème dont la largeur est de 41 lettres, 2 poèmes de 36 lettres de largeur, 4 de 39, 7 de 35 et 14 de 37!

Deux exemples assez étudiés pour la structure numérique qu'on leur reconnaît et parce que majeures, sont la *Divina Commedia* de Dante Alighieri et l'oeuvre de François Villon. Il ne s'agit pas ici de fournir la liste de ces études mais plutôt de garder en tête que si l'existence de la composition numérique est reconnue comme pratique courante au moyen âge, nous ne connaissons pas nécessairement le système auquel réfère chacun des auteurs, ce qui double la difficulté d'interprétation.

Encore plus que pour le symbolisme des nombres cités, nous ne pouvons donc nous permettre que des spéculations qui sont néanmoins un point de départ.

La seule étude faisant expressément mention d'une structure numérique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de

Lorris est celle de Rita Lejeune.¹³⁹ Le prologue de 44 vers est contrebalancé par l'épilogue de 54 vers où Amant supplie Bel-Accueil, le récit romanesque s'organise en trois découvertes, celle du verger, du paradis terrestre puis de la fontaine. La quatrième partie, la découverte de la rose, divise le Roman en deux, la deuxième partie étant celle de l'amour. Cette partie amoureuse à son tour est divisée en trois, soit l'art d'Amour, puis la partie qui aboutira au baiser de la rose et la vengeance de Jalousie.

Rita Lejeune conclut plutôt abruptement que cette structure est basée sur les nombres sacrés 9 et 3, et que la question de leur valeur respective est largement traitée par Macrobe au livre II du Songe de Scipion.

Macrobe y reprend l'explication de la signification du trois comme il l'avait fait au chapitre VI du livre I. Le nombre trois est donc le premier nombre impair et de lui est né le deuxième corps solide, i.e. le deuxième triangle. Quel signification cela apporte-t-il à la structure dégagée par Mme Lejeune? Il est difficile de deviner quelles auraient été ses conclusions si elle avait élaboré sa pensée. Mais on peut aussi se questionner sur la justesse de la structure même, qu'elle propose. Nous l'avons vu, dépendant de l'angle examiné, diverses structures ont été proposées mais la plupart des critiques s'entendent sur la centralité de

¹³⁹ Rita Lejeune, «Structure du Roman de la Rose», *Mélanges Félix Lecoy*, 1973, pp. 315-348.

l'épisode de la fontaine, ce que nous croyons aussi. (Voir chapitres II et III de ce mémoire.) De plus, comme plusieurs l'ont justement remarqué, l'idée de l'amour précède la vision de la Rose. Avant même d'apercevoir les rosiers qui lui donneront envie de se diriger vers eux pour y élire une rose, l'auteur mentionne:

Ci sort as genz noveille rage,
 ici se changent li corage,
 ci n'a mestier sens ne mesure,
 ci est d'amer volenté pure,
 ci ne se set conseiller nus,
 car Cupido, li filz Venus,
 sema d'Amors ici la graine
 qui toute acuevre la fontaine (vv. 1581-1588).

Les conclusions que tire Rita Lejeune à la fin de son article sont pourtant fort intéressantes mais il faut bien se garder de vouloir faire correspondre un texte à un système qu'on lui impose.

Existe-t-il une structure numérique dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris? Existe-t-il un code numérique, comme pour les textes de Raban Maur, ou comme l'encodage de la Bible récemment étudié par divers chercheurs grâce aux programmes informatiques, où, par exemple, la Xième lettre de chaque Xième strophe révélerait un autre texte tissé dans le texte de base? Cette possibilité ne peut être écartée.

Les essais d'interprétation du symbolisme des nombres, bien qu'encore peu nombreux, souvent peu documentés et parfois contradictoires ont au moins le mérite de sensibiliser le lecteur à un mode d'approche critique fidèle à la pensée médiévale.

CONCLUSION

Au moyen âge, l'apparence des choses est indissociable de leur signification. Il est impossible de voir les formes concrètes du monde comme des réalités closes, complètes, ne portant pas d'autre sens que l'immédiat. Bernard McGinn¹⁴⁰ parle de mentalité symbolique. Si ce mémoire ne couvre que certains éléments du symbolisme dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, sans doute les plus évidents, il n'écarte certainement pas la contribution que d'autres aspects ont pu apporter à l'enrichissement de cette oeuvre. Il suffit pour s'en convaincre, de parcourir l'ouvrage de Jacques Ribard, qui traite de la symbolique des nombres jusqu'à la symbolique des objets en passant par la symbolique des couleurs, des animaux et des plantes, du nom, de l'espace, et du temps, et qui pourtant admet les limites de sa recherche.

Le symbolisme dans la pensée médiévale est légitimé d'abord par les théologiens. Les modèles de la pensée symbolique se retrouvent dans l'Ecriture Sainte elle-même, par exemple dans le Cantique des Cantiques, dans l'Apocalypse, et plus généralement dans les paraboles. Les oeuvres médiévales présentent d'ailleurs un schéma général qui correspond à la vision chrétienne du monde. Un héros, figure d'homme appelé à devenir une figure du Christ, est prisonnier d'un amour coupable et mensonger, comme un

¹⁴⁰ McGinn, Bernard, «Symbols of the Apocalypse in medieval Culture», *Backgrounds for the Bible*, 1987, pp. 273-291.

Tristan, un Lancelot ou un Villon, ou plus simplement souffre de la privation de l'amour tels un Guigemar, un Lanval ou un Guillaume de Lorris. Autant d'images d'une nature imparfaite à laquelle il faudra une intervention divine pour s'élever. Ce sera un personnage venu d'un autre monde comme la fée du lai de Lanval ou un signal comme la cloche réveillant Villon. Ce sera la flèche qui frappe Guigemar ou Guillaume de Lorris et alors débutera la quête avec ses souffrances, la morale, la leçon à apprendre et à retenir, car il est difficile de renoncer au mal.

Voilà où l'on touche à la senefiance. Robert Guiette explique que symbolisme et senefiance sont deux termes inséparables mais qu'on aurait tort d'apparenter trop directement senefiance à signe, poussant ce mot à son acception de «indice de» mais que la senefiance est «la leçon de morale ou de sagesse, l'application mystique et aussi l'exemple d'où une leçon est tirée¹⁴».

Lorsque Guillaume de Lorris écrit dès le début du Roman:

quar endroit moi ai ge fiance
que songes est senefiance (vv. 15-16),

et:

ce est li Roman de la Rose,
ou l'art d'Amors est tote enclose (vv. 37-38),

n'indique-t-il pas le but didactique du songe, le songe qui lui-même est la senefiance?

¹⁴ Robert Guiette, «Symbolisme et senefiance au moyen âge», Communication au Ve Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, Paris, 1953, p. 114.

Les trois moments toujours cités dans le contexte d'une promesse de l'auteur de révéler la senefiance sont les suivants:

Bien vos en ert la vérité
contee et la senefiance (vv. 980-981),

Mes ja mes n'oroiz mienz describe
la verité de la matere,
quant j'avré apost le mistere (vv. 1598-1600),

Qui dou songe la fin ora,
je vos di bien que il porra
des jeux d'Amors assez aprendre
[...]
La verité, qui est coverte,
vos sera lores toute overte
quant espondre m'oroiz le songe (vv. 2065-2073).

L'emploi exclusif du futur lie donc la senefiance à un moment identifié comme la fin du songe. Armand Strubel conclut:

[...] la réalisation effective du songe est remplacée par une exégèse (espondre), le futur événementiel par un futur susceptible d'arriver dans le texte, car l'expression «la fin du songe» peut signifier aussi bien la dernière étape du rêve (cf. vers 984:«ainçois que define mon conte») qu'une sorte d'épilogue faisant suite au récit du rêve.¹⁴²

De même Jacques Ribard ne croit pas à l'inachèvement du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris tel que suggéré par son continuateur, Jean de Meun qui écrit:

Cist avar le romanz si chier
qu'il le voudra tout parfenir,
se tens et leus l'en peut venir,
car quant Guillaume cessera,
Jehans le continuera,
enprès sa mort, que je ne mante,
anz terspassez plus de .XL. (vv. 10553-10560).

¹⁴² Strubel, Armand, «Ecriture du songe et mise en oeuvre de la «senefiance», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 145-179.

Après avoir analysé quelques-unes de ces quêtes, dont le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, Jacques Ribard conclut: «ce thème de la quête reste un thème délibérément ouvert, une interrogation permanente¹⁴³.»

La réfutation de l'inachèvement suggère implicitement la présence de la *senefiance* dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et corrobore la présence et l'importance du symbolisme car seule une lecture naïve et décevante réduirait la *fine amor* à l'amour courtois et l'art d'amour à dix commandements.

Le songe donne à Guillaume un cadre propice au symbolisme, le verger lui permet de transcender l'aventure individuelle pour lui donner une portée plus générale. La structure linéaire est un des moyens dont se sert le poète pour élaborer son enseignement dans la théorie et la pratique de l'Amour et assure la cohésion de l'ensemble. La structure verticale, toujours logiquement liée à la base sur l'axe horizontal, n'est pas une succession de tableaux de valeur purement esthétique. Au contraire, chacune de ces amplificationes, chargée de symbolisme, possède une riche *senefiance* et permet au poète de présenter au rêveur et au lecteur son interprétation de l'Amour. De plus, ces amplificationes sont intimement reliées les unes aux autres

¹⁴³ Jacques Ribard, «Ces quêtes qu'on dit inachevées», De Chrétien de Troyes à Guillaume de Lorris, Paris, Champion, 1976, p. 321.

et se supportent mutuellement dans un système unifié d'enseignement car elles représentent toutes la même théorie de l'Amour qui exalte non pas la jouissance, mais le désir, non pas le but, mais la quête, non pas la fin, mais l'Eternité.

Guillaume de Lorris a construit son Roman de la Rose comme ces cathédrales gothiques dont les arches, avec leur style effilé, leur délicatesse, leur symétrie, présentent l'apparence trompeuse d'un détail décoratif qui pourtant soutient et soude l'ensemble. Comme la cathédrale apparaît dans toute sa splendeur sans jamais dévoiler son mystère, l'oeuvre de Guillaume fascine sans livrer ses secrets.

Ouvrions-nous un jour toutes les portes dont Guillaume de Lorris nous tend les clefs?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, 1973, Tomes I, II et III, 293, 303 et 273 pp.
(Texte de référence)

Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Daniel Poirion, Paris, Garnier Flammarion, 1974, 576 pp.

Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, Traduction en français moderne par André Laly, Paris, Champion, 1983, 198 pp.

Chaucer, *The Works of Geoffrey Chaucer*, Boston, New Cambridge, 1961, (1933), 1002 pp. (The Romaunt of the Rose, traduction du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et traduction-adaptation du Roman de la Rose de Jean de Meun, pp. 564-637)

Monographies

La Bible, TOB, Paris, Le Cerf, 1977, 1731 pp.

Artemidorus, *The Interpretation of Dreams, Oneirocritica*, traduit et commenté par Robert J. White, Californie, Original Books Inc. 1990, (1975), 335 pp.

Badel, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIVE siècle*, Genève, Droz, 1980, 534 pp.

Batany, Jean, *Approches du "Roman de la Rose"*, Paris, Bordas, 1973, 128 pp.

Baumgartner, Emmanuelle, *Moyen Age*, Paris, Bordas, 1988.

Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, Classiques français du Moyen Age, 1957.

Contemporary readings of medieval literature, Michigan Romance Studies, éd. Guy Mermier, Ann Arbor, 1989, 226 pp.

Courtecuisse, Jean, *L'oeuvre oratoire française de Jean Courtecuisse*, publiée par Giuseppe Di Stefano, Turin, G. Giappichelli, 1969, 419 pp.

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press, 1973, (1953), 662 pp.

Davy, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane* Paris, Flammarion, 1964, 313 pp.

De Lubac, Henri, *Exégèse médiévale*, Paris, Montaigne, 1964, 552 pp.

Dufournet, Jean, *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, 179 pp.

Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, PUF, 1990.

Frappier, Jean, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976, 298 pp.

Froissart, Jean, *L'espinette amoureuse*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1963, 202 pp.

Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique du grand oeuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 243 pp.

Goldin, Frederick, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, New York, Cornell University Press, 1967, 272 pp.

Guiette, Robert, *Forme et senefiance*, Etudes médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet, Genève, Droz, 1978, 278 pp.

Gunn, Alan, *The Mirror of Love*, Lubbock, Texas Tech Press, 1952, 592 pp.

Guillaume de Conches, *Dragmaticon Philosophiae*, traduit en anglais par Italo Ronca et Matthew Curr, Indiana, University of Notre Dame Press, 1997, 212 pp.

Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1890, Slatkine reprints, Genève 1973, 203 pp.

Lewis, C. S., *The allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1968, 378 pp.

Mélanges Félix Lecoy, Paris, Champion, 1973, 633 pp.

Macrobius, *Commentary on the dream of Scipio*, traduit par William Harris Stahl, New York, Columbia University Press, 1990, (1952), 278 pp.

Michaud, Guy, *L'Oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, 108 pp.

Netter, Frank, *Nervous System*, New York, reprint 1974, [1953].

Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, 519 pp.

Prudence, *Psychomachia*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, 211 pp.

Rethinking the Romance of the Rose, édité par Kevin Brownlee et Sylvia Huot, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992, 383 pp.

Ribard, Jacques, *Le moyen-âge: Littérature et symbolisme*, Genève, Slatkine, 1984, 168 pp.

Strubel, Armand, *Etudes littéraires sur le Roman de la Rose de G. de Lorris et J. de Meun*, Paris, PUF, 1984, 127 pp.

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, 165 pp.

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, éd. du Seuil, Paris, 1978, 375p.

Etudes et Articles

Alvar, Carlos, «Trois dames et un miroir», *Romania*, 1985, pp. 108-117.

Auerbach, Erich, «Figura», *Scenes from the drama of European Literature*, New York, 1959, pp. 11-76.

Badel, Pierre-Yves, «Alchemical Readings of the Romance of the Rose», *Philadelphie, University of Pennsylvania Press*, 1992, pp. 262-285.

Beaujouan, Guy, «Le symbolisme des nombres à l'époque romane», *Cahiers de civilisation médiévale*, Tome IV, 1961, pp. 159-169.

Bodenham, C.H.L. «The nature of the dream in late medieval french literature», *Medium Aevum*, vol. 54, 1985, pp. 74-86.

Colliot, Régine, «L'eau, élément du tragique: Textes du XIIIe au XVe siècle et documents iconographiques», *L'eau au moyen âge*, Aix en Provence, CUERMA, 1985, pp. 91-110.

Conklin Akbari, Suzanne, «Medieval Optics in Guillaume de Lorris' Roman de la Rose», *Medievalia et Humanistica*, New Series, numéro 21, Rowman & Littlefield, 1994, pp. 1-15.

Dahlberg, Charles, «Macrobius and the unity of the Roman de la Rose», *Studies in Philology*, 1962, pp. 573-582.

Dufournet, Jean, «Le dessein et la philosophie du Roman de la Rose», *Acta litteraria academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981, pp. 177-211.

Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, PUF, 1990.

Frappier, Jean, «Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève», *Communication au Xe Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1958, pp. 134-158.

Freeman, Michelle, «Problems in Romance Composition: Ovid, Chrétien de Troyes, and the Romance of the Rose», *Romance Philology*, vol. XXX, 1978, pp. 153-177.

Guiette, Robert, «Symbolisme et senefiance au moyen âge», *Communication au Ve Congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, Paris, 1953, pp. 107-122.

Harrisson, A. T., «Echo and her medieval sisters», *The Centennial Review*, vol. 26, 1982, pp. 324-344.

Eric Hicks «La mise en roman des formes allégoriques», *Etudes sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Genève, Slatkine, 1984, p. 47-71.

Hillmann, Larry, «Another look into the mirror perilous», *Romania*, 1980, pp. 225-238.

Hult, David, «The allegorical fountain», *Romanic Review*, 1981, pp. 125-148.

Hult, David, «Vers la société de l'écriture», *Poétique*, 1982, pp. 155-172.

Kamenetz, Georgette, «La promenade d'Amant comme expérience mystique», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 83-104.

Kelly, Douglas, «li chastiaus... The conclusion of G de Lorris' Rose», *A medieval French miscellany*, 1970, pp. 61-78.

Kessler, Joan, «La fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose», *Romanic Review*, vol. 73 (2), 1982, pp. 133-146.

Knoespel, Kenneth J., «Fable and the epistemology of expanding narrative: an example from the Roman de la Rose», *University of Hartford Studies in Literature: A Journal of Interdisciplinary Criticism*, vol. 17, 1985, pp. 28-48.

Köhler, Eric, «Narcisse», *Journal des savants*, Paris, 1964, pp. 86-103.

Lejeune, Rita, «Structure du Roman de la Rose», *Mélanges Félix Lecoy*, 1973, pp. 315-348.

McGinn, Bernard, «Symbols of the Apocalypse in medieval Culture», *Backgrounds for the Bible*, 1987, pp. 273-291.

Méla, Charles, «le miroir périlleux», *Europe*, vol. 654, 1983, pp. 72-83.

Meyer, Gertrud, «A propos de la structure du Roman de la Rose», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, pp. 265-268.

Payen, Jean-Charles, «L'espace et le temps dans le Roman de la Rose», *Etudes offertes à A. Lanly*, 1980, pp. 287-300.

Payen, Jean-Charles, «A semiological study of Guillaume de Lorris», *Yale French Studies*, tome 51, 1974, pp. 170-184.

Peckman Richard, «L'Unité du Roman de la Rose», *Neophilologus*, vol. 44, 1953, pp. 56-60.

Pfeffer, Wendy, «Reflexions of Narcissus», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 55 (1), 1985, pp. 15-22.

Pickens, Rupert, «Somnium and interpretatio in Guillaume de Lorris», *Symposium*, vol. 28, 1974, pp. 175-186.

Poirion Daniel, «Guillaume de Lorris, alchimiste et géomètre», *L'Information littéraire*, vol. 36 (1), 1984, pp. 6-11.

Poirion, Daniel, «Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose», *Essays in Honor of Louis Francis Solano*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1970, pp. 153-165.

Reiss, Edmund, «Number symbolism and medieval literature» *Medievalia et humanistica*, 1968, pp. 161-174.

Ribard, Jacques, «Ces quêtes qu'on dit inachevées», *Centre Universitaire d'études et recherche médiévales*, 1976, pp. 315-321.

Ribard, Jacques, «Introduction à l'étude polysémique du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris», *Mélanges F.Lecoy*, 1973, pp. 519-528.

Richards, E. J., «Reflections on Oiseuse' Mirror», *Zeitsschrift fur Romanische Philologie*, vol. 98, 1982, pp. 296-311.

Strubel, Armand, «Ecriture du songe et mise en oeuvre de la senefiance», *Etudes sur le Roman de la Rose*, Genève, Slatkine, 1984, pp.145-179.

Verhuick, Paul, «Guillaume de Lorris ou la multiplication des cadres», *Neophilologus*, vol. LVIII, 1974 pp. 283-293.

Zumthor, Paul, «Narrative and Anti-Narrative», *Yale French Studies*, vol. 51, 1975, pp. 185-204.