

Le Roman de la Rose : la bibliothèque du savoir médiéval

Špela Žakelj

Pour citer cet article :

Žakelj, Špela. « Le Roman de la Rose : la bibliothèque du savoir médiéval », *Postures*, Dossier « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », n°13, En ligne < <http://revuepostures.com/fr/articles/zakelj-13>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : *Postures*, Dossier « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », n°13, p. 155-168.

Le *Roman de la Rose*

| la bibliothèque du savoir médiéval

Rassemblant tous les aspects du Moyen Âge poétique, le *Roman de la Rose* touche à peu près tous les genres du XIII^e siècle et présente pour ainsi dire la somme de la littérature médiévale¹. Cette œuvre, probablement la plus importante de la littérature allégorique médiévale, « tant par ses dimensions que par sa perfection technique » (Strubel, 1989, p. 199)², construit, pour parler métaphoriquement, toute une bibliothèque du savoir

1 Le *Roman* embrasse quasiment toutes les formes et styles de la littérature médiévale : de la littérature épique à la poésie troubadouresque et au roman courtois, jusqu'aux moralisations et aux essais critiques, voire philosophiques, sans oublier l'exégèse, domaine principal de la littérature sacrée.

2 Des l'époque médiévale, la tendance à la réduction et à une interprétation plus intelligible du *Roman de la Rose* se révèle à travers plusieurs remaniements du texte. Celui de Gui de Mori date de la fin du XIII^e siècle; les autres, dont le plus connu est celui de Jean Molinet, datent du XIV^e siècle. La misogynie de Jean de Meun (cet aspect sera abordé, avec plus de précision, plus loin dans l'article) a par ailleurs suscité, au début du XV^e siècle, une première polémique littéraire, la fameuse « Querelle du *Roman de la Rose* ». Cette querelle oppose les adversaires de Jean de Meun, parmi lesquels se trouve Christine de Pizan, aux admirateurs du style et des idées du maître, dont Jean de Montreuil et les frères Pierre et Gontier Col. Le *Roman de la Rose*, l'une des œuvres les plus lues au Moyen Âge, représente aussi une bibliothèque quasiment inépuisable de motifs et de thèmes : les poètes des XIV^e et XV^e siècles, de même que ceux de la Renaissance en feront encore l'éloge.

et de l'imaginaire médiéval. Cette abondante bibliothèque est parsemée d'innombrables allégories et autres allusions à double sens qui ont pour effet de rendre très difficile une lecture littérale de l'œuvre.

Le *Roman de la Rose* est écrit par deux auteurs. La première partie, composée vers 1230 par Guillaume de Lorris, est « l'un des exemples les plus accomplis de la tradition dite "courtoise" » (Strubel, 1992, p. 6). Après la mort de Guillaume³, le travail est repris, entre 1269 et 1278, par Jean de Meun, qui en fait un traité philosophico-critique. Malgré la cohérence narrative du *Roman*, « il s'agit en fait de deux œuvres bien différentes par l'idéologie et l'esthétique » (Strubel, 1989, p. 199), chacune comprenant divers thèmes et procédés poétiques attribuables aux différentes références littéraires des deux auteurs. L'écriture et l'intention de la deuxième partie, considérablement plus longue, diffèrent radicalement de la première. L'auteur de la première partie, le noble lettré, reste vis-à-vis de son œuvre uniquement écrivain. Pour sa part, son successeur, clerc érudit, est autant lecteur qu'écrivain : il s'inscrit tout autant comme continuateur que critique de la première partie du *Roman*.

Dans les 4000 vers de Guillaume de Lorris, domine une esthétique de la contemplation et de l'émerveillement, doublée d'une perfection formelle. Les règles de la *fin'amor* sont intégrées à une trame narrative qui adopte la forme allégorique. La cohérence de cet ensemble est due « à la maîtrise de l'amplification métaphorique, à la capacité d'assimilation et de transformation de matériaux et de procédés divers, issus de registres romanesque et lyrique » (Strubel, 2002, p. 139). Par contre, la seconde partie, composée de plus de 17 000 vers, est d'un style et d'une finalité fort différents : le discours est majoritairement philosophico-critique et s'éloigne la plupart du temps de la forme allégorique. La quarantaine d'années qui séparent l'écriture des deux parties montre surtout l'abîme qui existe entre deux considérations opposées de la poésie française, rattachées à deux époques différentes : l'une penchée vers la nostalgie d'un passé glorifié, l'autre vers une ère nouvelle, celle d'un humanisme renaissant.

Dans le *Roman* de Jean de Meun, l'introduction des références philosophiques permet à l'auteur de mener une réflexion critique, voire ironique. En effet, la pensée de Jean ne s'accorde pas avec celle de Guillaume, le premier s'opposant aux idées exposées par le second. L'ironie de Jean de Meun se mêle à l'expression allégorique pour parvenir à une construction nouvelle : l'allégorie ironique⁴. Ce procédé

³ La mort de Guillaume de Lorris est mentionnée dans la deuxième partie du *Roman*, vv. 10591-3 (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 1992, p. 566).

⁴ Terme introduit par Strubel (1989).

repose sur les possibilités du double sens (autorisé par l'allégorie), qui sont exploitées dans un but polémique.

Le répertoire des œuvres compris dans la « bibliothèque » du *Roman* diffère radicalement d'une partie à l'autre⁵, chacune détenant un style et un fondement idéologique propres. C'est pour cette raison qu'il est possible de constater que le *Roman* se construit selon l'image d'une bibliothèque à deux étages : le premier étage (la première partie) représente une construction allégorique bâtie sur plusieurs références à l'art d'aimer, tandis que le second étage (la deuxième partie) devient une forteresse du savoir philosophique et, en même temps, le miroir déformant de la première partie.

Dans cet article, nous proposons donc de nous attarder à cette image de la bibliothèque à deux étages. D'abord, nous allons expliquer sa structure allégorique : il est question d'analyser le fondement structurel de cet édifice. Ensuite, nous allons exposer le répertoire des œuvres qui composent les deux étages bien différents de la bibliothèque du *Roman*. Finalement, il sera possible de comparer les idées principales tirées de ce répertoire afin de voir pourquoi la deuxième partie du *Roman* se situe à la fois en opposition et en continuité de la première partie.

L'allégorisation comme fondement de la bibliothèque du *Roman*

L'écriture allégorique médiévale se caractérise généralement par la rhétorique du double sens⁶ en développant « une analogie première par une série d'images étroitement subordonnées, liées par une métonymie permanente » (Strubel, 1992, p. 11). Ainsi, dans le *Roman*, le récit allégorique à caractère symbolique⁷ présente un enchaînement d'actes mettant en scène des personnages divers dont les attributs, le costume, les gestes et les faits ont valeur de signes. Les personnifications des abstractions se meuvent dans un lieu et dans un temps également symboliques⁸. L'essence de la narration allégorique se donne ainsi comme

5 Bien qu'il y ait quelques références communes dans les deux parties du *Roman* (par exemple, celle d'Ovide), chaque auteur les interprète à sa manière et les adapte à ses idées et ses fins.

6 Cette notion est empruntée aux *auteurs* du XII^e siècle, notamment à Macrobe, Prudence et Martinus Capella, par les philosophes de l'École de Chartres, dont Bernard Silvestre et Alain de Lille. Ces derniers ont surtout contribué à la « laïcisation » de l'allégorie : « l'affabulation se détache de l'idée du salut, essentielle chez Prudence, et se tourne vers la représentation d'entités abstraites » (Strubel, 2002, p. 115).

7 Il faut remarquer que la distinction romantique entre allégorie et symbole n'est pas acceptable pour le Moyen Âge. Malgré la thématique profane, la construction allégorique du *Roman* dérive effectivement des règles de l'exégèse biblique.

8 Le lieu et le temps concrets du *Roman* renvoient à un lieu et un temps abstraits (âme humaine, initiation à l'amour).

« un système de relations entre deux mondes » (Morie, 1975, p. 65) où la signification immédiate et littérale du texte – les personnages mis en scène – renvoie à une signification abstraite et générale – la personnification, par les personnages des vices ou des vertus⁹.

L'essentiel de toute œuvre allégorique médiévale réside dans son aspect prémonitoire : en tant que narration qui se prête à l'exégèse, elle se présente comme la préfiguration d'évènements ultérieurs. Le cadre du *Roman de la Rose* se présente de la sorte comme un songe qui consiste en « la préfiguration des heurs et des malheurs à venir, car bien des gens rêvent la nuit, de façon détournée, toutes sortes de choses que l'on voit par la suite ouvertement » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 43)¹⁰. Strubel explique que « covertement/apertement [de façon détournée/ouvertement] est une métaphore traditionnelle de l'opposition entre le sens caché et l'interprétation dans les textes allégoriques » (1992, p. 43). L'allégorie médiévale est donc aussi réécriture et réinterprétation des formules poétiques antérieures qui appartiennent à trois courants littéraires : le roman, le lyrisme et l'exégèse. Aussi, en plus de constituer, par sa structure singulière, une bibliothèque à deux étages, le *Roman* peut être considéré comme une bibliothèque d'œuvres anciennes.

La bibliothèque à deux étages : deux répertoires d'œuvres différents

Dans le récit de Guillaume de Lorris, cette bibliothèque repose sur un code d'amour courtois, un art d'aimer prenant modèle à la fois sur l'*Ars amatoria* et les *Métamorphoses d'Ovide*¹¹, sur la pédagogie du comportement amoureux exprimée dans *De Arte honeste amandi*¹² par André le Chapelain, sur le modèle de la poétique troubadouresque (qui favorise le « je » du poète) et sur les schémas romanesques en vigueur à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle (qui confèrent une

9 Les personnages à l'aspect malveillant sont les personnifications des vices, par exemple Avarice, Envie, Papelardie (hypocrisie religieuse). Ils s'opposent aux personnages à l'aspect bienveillant qui sont les personnifications des vertus, par exemple Largesse, Franchise, Courtoisie.

10 La traduction du *Roman* en français moderne est en prose (édition et traduction de Strubel, 1992), tandis que le texte original est en vers : « Que songe sont senefiance / Des biens au genz et des anuiz, / Que li pulsor songent de nuiz / Maintes choses covertement / Que l'en voit plus apertement » (p. 42). Cette citation laisse à penser que Guillaume de Lorris a sans doute connu l'œuvre de Macrobe, auteur d'un commentaire de *Somnium Scipionis* (ouvrage où l'allégorie sert à interpréter le songe).

11 L'*Ars Amatoria*, traité d'Ovide sur l'art d'aimer, est d'une inspiration différente : ses conseils sur l'amour sont plutôt ironiques, mais Guillaume les a pris à la lettre sans tenir compte de l'intention ironique de l'auteur. La présence des *Métamorphoses* dans la première partie du *Roman de la Rose* est sporadique : l'évocation d'Envie à la p. 56 reprend celle d'Ovide. Chez Jean de Meun, les citations d'Ovide sont encore plus nombreuses, mais comme Jean saisit les nuances de l'ironie ovidienne beaucoup mieux que son prédécesseur, elles évoluent vers une perspective nouvelle.

12 Traité composé pour la comtesse Marie de Champagne, protectrice de Chrétien de Troyes, qui donne une définition théorique de l'amour et tente d'en codifier les différentes figures.

place importante au voyage initiatique) et, finalement, sur la littérature allégorique, alors nouvelle¹³. S'ajoute à ces sources la poésie goliardique¹⁴, notamment le poème *Carmen de rosa*, qui « détourne la citation biblique ou liturgique ou l'éloge marial au profit d'une érotique toute profane » (Payen, 1984, p. 107).

En comparaison, l'œuvre de Jean de Meun, véritable somme des connaissances de l'époque, se révèle une anthologie de citations : les digressions qui comportent des citations véhiculent diverses idées morales, sociales, politiques et philosophiques appartenant aux poètes et philosophes antiques et médiévaux. Parmi les auteurs latins cités, nommons Boèce (avec son *De consolacione philosophiae*), Ovide (à la fois avec l'*Art d'aimer* et les *Métamorphoses*), Cicéron, Virgile, Sénèque, Horace, Lucain et Tite Live. Le répertoire des auteurs grecs est, quant à lui, plus ou moins limité à Aristote, Platon et Homère. Soulignons que Jean de Meun reprend ou paraphrase plusieurs passages d'Alain de Lille, l'un des représentants les plus connus de l'École de Chartres, qui lui sert constamment de modèle idéologique.

Jean de Meun a trouvé dans la première partie du *Roman* un cadre convenable pour montrer et appuyer son savoir et exposer ses idées, qu'il pose le plus souvent dans la bouche de Raison. Avec son attitude de raisonneur, il prive le texte des sources lyriques, en cultivant le sens au détriment de la passion. Le jeu poétique devient donc une ruse pour instruire le public au lieu de rester, comme le prescrit l'imaginaire romanesque, une expérience merveilleuse conduisant à un monde magique. En parallèle de ces changements thématiques et stylistiques, la continuation du *Roman de la Rose* recourt aux méthodes de la *disputatio*, le récit proprement dit étant relégué au second plan. Traducteur et interprète d'Aristote et de Platon, de Boèce, de Végèce, d'Abélard, de Guillaume de Saint Amour et d'Alain de Lille, Jean de Meun reprend leur style et leur pensée ; ce faisant, il ajoute à la narration une dimension intellectuelle nouvelle et aborde des problèmes politiques et sociaux de son époque. Ainsi, utilisant au maximum le procédé de l'*amplificatio*, l'auteur greffe sur la narration d'amples discours adressés au protagoniste qui sont à prendre *stricto sensu* : il soustrait de la sorte le texte à l'allégorisation proprement dite. Par-delà la construction allégorique, le poème de Jean de Meun est un montage idéologique mêlé à la

¹³ L'allégorisation comme fondement de l'exégèse biblique est d'abord réservée au seul domaine de la théologie. Les analogies entre les idées abstraites (le général) et le monde quotidien (le vécu) ne sont transmises dans la littérature profane en langue vernaculaire qu'à partir du XIII^e siècle. La forme allégorique est donc, au début du XIII^e siècle, encore un procédé nouveau dans la littérature.

¹⁴ Chansons de clercs écoliers vagabonds, de thématique profane, le plus souvent composées en rimes dissyllabiques. L'œuvre la plus connue de la poésie goliardique, la *Carmina burana* (après 1230), réunit les chansons de 250 auteurs inconnus dont le plus prolifique est un poète qui écrit sous le pseudonyme d'Archipoeta.

satire, à l'ironie subtile et à une raillerie ouverte. Néanmoins, l'ironie de Jean de Meun n'est jamais destructrice : « elle se mêle de sympathie pour les errements du jeune homme, à qui elle finit par donner un regard plus lucide et plus complet sur les choses de l'amour » (Strubel, 1992, p. 34).

La tradition courtoise dans la bibliothèque de Guillaume de Lorris

La première partie du *Roman de la Rose* construit une bibliothèque de l'allégorisme érotique issu de la tradition courtoise. Cet allégorisme englobe alors toute une bibliothèque d'œuvres préexistantes dont les éléments sont « recomposés selon un projet nouveau, et trouvent ainsi une nouvelle profondeur de champ, la *senefiance* » (Strubel, 2002, p. 139).

Le récit s'ouvre sur la « reverdie », topos représentatif de la poésie troubadouresque¹⁵. Avant d'amorcer son itinéraire initiatique à travers le paysage allégorique¹⁶, l'auteur, qui est à la fois le protagoniste (récit à la première personne), définit ainsi le cadre spatiotemporel du récit onirique. Le thème principal du *Roman*, issu de la théorie de l'art d'aimer, est l'initiation amoureuse qui prend place dans le verger entouré d'une muraille¹⁷. Un système d'oppositions nettes s'établit entre les figures peintes sur la muraille du verger (Avarice, Pauvreté, Vieillesse, etc.), qui n'ont pas accès à la vie courtoise, et les habitants du verger (Largesse, Richesse, Jeunesse, etc.), personnalités des valeurs courtoises, qui procèdent du grand chant courtois.

L'allégorie la plus riche en connotations érotiques dans le texte de Guillaume est probablement la Fontaine de Narcisse, le miroir qualifié de périlleux¹⁸ qui capte le reflet du bouton de rose, objet de désir du

15 « Li oïssel qui se sont teü / Tant qu'il ont le froid eü / Et lou tens d'yver et frerin, / Sont en may pour le tens serin / Si lié qu'il mostrent en chantant / Qu'an lor cuers a de joie tant, / Qu'il lor estuet chanter par force ». Traduction en français moderne : « Les oiseaux qui se sont tus aussi longtemps qu'ils ont subi le froid et le mauvais temps d'hiver, sont en mai, avec le temps serein, si contents qu'ils manifestent par leur chant toute la joie qui remplit leur cœur et les force à chanter » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, 1992, pp. 44-45). À comparer par exemple avec la chanson *Li nouveaux tems et mais et violette* de Chatelain de Coucy où il y a le même *topos* introductif.

16 Il s'agit de l'initiation à l'amour. Le paysage concret du *Roman* (le verger) est en effet l'allégorisation de l'âme humaine à l'état amoureux.

17 Ce jardin, dont le propriétaire est Deduit (la personification du loisir), est *locus amoenus* par excellence ou, en d'autres termes, lieu de la prédilection de la rencontre amoureuse dans la tradition courtoise.

18 Les mêmes motifs, dont Guillaume a pu s'inspirer, apparaissent déjà dans la tradition romanesque et poétique du XII^e siècle. Dans le roman arthurien, la fontaine située sous le pin renvoie aux représentations du Paradis. L'exemple le plus connu est la fontaine de Brocéliande dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes (XII^e siècle). Le pin « est à la fois un symbole de pérennité et de mort [...] Les occurrences de l'archétype pin/fontaine impliquent presque toujours l'union de l'amour et de la mort » (Strubel, 1992, p. 111). Le péril du miroir que représentent les yeux de la dame aimée est chanté par le troubadour Bernard de Ventadour (XII^e siècle), dans la *Canso 31*. Sa poésie avait été traduite en langue d'oïl, et les deux premières strophes figurent dans le roman *Guillaume de Dole* de Jean Renart du début du XIII^e siècle. Payen (1984, p. 110) rappelle que le vrai titre de ce roman est précisément le *Roman de la Rose*; son influence sur l'œuvre de Guillaume de Lorris n'est toutefois pas prouvée.

protagoniste. La Fontaine de Narcisse, cet espace mystérieux où naît le désir, « serait ainsi le lieu où l'amant-trouvère choisit son destin, son itinéraire » (Baumgartner, 1984, p. 49)¹⁹. Introduisant la thématique de l'itinéraire, l'auteur fait passer la narration de la forme lyrique à la forme romanesque²⁰. Or, la quête s'organise par le biais de l'imaginaire et de l'idéologie de la *fin'amor*, telle qu'elle se présente dans la poésie troubadouresque et dans les traités sur l'amour. Les règles de la *fin'amor* sont expliquées par le dieu Amour auquel s'oppose le personnage de Raison ; ce dernier, qui emprunte le principe de l'*altercatio* (débat entre les notions)²¹, cherche à persuader le poète-amant d'abandonner son entreprise. Gravitent désormais autour du héros les acteurs qui sont les personnifications et les concrétisations de sentiments, de valeurs ou de défauts qui émanent dans la plupart des cas de l'image même de la rose²². Un seul baiser est volé à la rose, grâce aux conseils pratiques d'Ami et à l'incitation de Vénus, l'incarnation de la sexualité féminine. Cependant, à ce moment, la rose se trouve enfermée dans un château construit par les personnifications malveillantes qui en interdisent l'accès au protagoniste. Comme à ce point le récit de Guillaume reste inachevé, il est possible de le nommer « le seul rêve allégorique sans réveil » (Strubel, 1992, p. 15).

À travers la structure de l'action prenant modèle sur les éléments typiques du roman arthurien, les rencontres, les arrêts et les lieux archétypaux²³ s'esquisse la quête initiatique du héros solitaire. Les portraits des personnages du verger rappellent à leur tour la codification des éléments rhétoriques dans le roman²⁴. Néanmoins, la combinaison des éléments familiers au registre romanesque – l'amour, l'aventure et le merveilleux – suit une logique différente, inhérente plutôt aux dimensions de la tradition lyrique. Guillaume de Lorris a probablement trouvé les

19 Baumgartner compare la fontaine de Narcisse au Siègle qui attend l'élu dans les romans du Graal (1984, p. 49).

20 Jusqu'à la scène avec la Fontaine de Narcisse, l'auteur imite l'écriture « circulaire » (avec les descriptions du paysage, les répétitions, etc.), propre à la poésie lyrique. Introduisant la thématique de la quête, omniprésente dans le roman arthurien, il passe au dynamisme « vectoriel » (description des événements multiples) de la narration, propre au roman.

21 À noter que le débat du cœur et de la raison au moment de l'éveil à l'amour fait partie de la tradition romanesque dans la littérature médiévale.

22 Doux regard, Bel Accueil, Franchise et Pitié contre Danger, Malebouche, Honte, Peur et Jalousie, qui commanderont chez Jean de Meun une véritable armée, justifient l'antagonisme entre des données contradictoires. L'opposition la plus caractéristique entre Bel Accueil et Danger repose sur l'antithèse qui définit l'essence même de l'amour, l'union de la bienveillance et de la méfiance, du désir et de la crainte, de l'intérêt et de la résistance.

23 Par exemple, avant d'entrer dans le verger de Deduit, Amant longe une rivière – lieu de passage dans l'Autre Monde dans le roman arthurien.

24 La description est descendante (cheveux, front, yeux, nez, bouche, vêtement – comparés avec des matières précieuses), les expressions superlatives tendent vers la perfection esthétique. Le portrait physique est généralement suivi par une esquisse du portrait moral où l'on passe du statique au dynamique. Le portrait d'Oiseuse, qui rappelle les descriptions de la beauté féminine chez Chrétien de Troyes, fait figure de prototype pour tous les personnages du verger. Voir aussi J. Batany (1984, p. 10).

métaphores, le vocabulaire amoureux et les significations de ses personifications chez Thibaut de Champagne, Blondel de Nesle et Châtelain de Coucy, trouvères qui ont poursuivi la tradition des troubadours, bien que l'influence directe de la poésie occitane ne soit pas exclue²⁵.

Dans l'œuvre de Guillaume, « l'allégorie, pour la première fois, exprime non les mouvements de l'âme en général, mais la subjectivité propre du narrateur » (Zink, 1985, p. 161). Pour parler de « l'allégorie psychologique, la mieux représentée dans la première partie du *Roman de la Rose* » (MacQueen, 1978, p. 64), il faut donc prendre en considération le changement fondamental dans le domaine de la psychomachie²⁶, qui ne consiste plus, comme chez les auteurs latins, en la seule action du combat, mais porte l'attention sur l'objectif du combat, qui est, dans la littérature allégorique médiévale en général, le salut de l'âme. Ainsi, le thème de la quête dans le roman médiéval s'assimile à l'aventure intérieure qui mène à la découverte de soi-même. Par ailleurs, la psychomachie est transformée en expérience individuelle qui restera une tendance dominante jusqu'à la fin du Moyen Âge et surtout dans les époques suivantes²⁷.

La première partie du *Roman de la Rose* est donc « un véritable carrefour : point d'aboutissement de multiples courants (lyrisme, roman, exégèse) » (Strubel, 2002, p. 139) du XIII^e siècle. Toutefois, le cadre du songe, la thématique de l'itinéraire et l'évocation de la vie intérieure dans une œuvre narrative en vers ne sont pas l'invention de Guillaume de Lorris. Son apport original consiste d'abord en la réécriture et la réutilisation à d'autres fins des schémas déjà constitués. Ce qui est une nouveauté, c'est le principe même de la création en tant que combinaison des modèles et des matériaux. Plus précisément, l'originalité de Guillaume de Lorris consiste dans l'insertion des motifs-clés de la lyrique courtoise dans le flux narratif et dans la transposition des procédés allégoriques dans le registre romanesque²⁸. L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose*, tout en permettant à l'auteur d'échapper au pur didactisme formel, attribue ainsi une dimension nouvelle aux

25 La place privilégiée donnée au regard, le motif du baiser volé et la notion de l'*amor de loing* par laquelle passe la *fin'amor* sont les éléments archétypaux de la poésie occitane dont les traductions en langue d'oïl étaient nombreuses au temps de Guillaume de Lorris.

26 Le combat des valeurs, le plus souvent le combat des vices et des vertus pour l'âme humaine.

27 La tendance à la généralisation est respectée dans la littérature médiévale jusqu'au XIII^e siècle où, selon Zink (1985, pp. 27-74) la mise du particulier, de l'individuel voire du subjectif commence à évincer les schémas littéraires préalablement construits.

28 En ce qui concerne la jonction de l'allégorie et du roman, Hicks problématise la notion de roman dans l'œuvre allégorique. L'essentiel du récit romanesque reposant, au moins dans sa définition médiévale, sur l'individualisation, il constitue un « processus fatal pour l'allégorie » (Hicks, 1999, p. 75). À partir du XII^e siècle, le roman est défini comme le récit en vers ou en prose, racontant les aventures (au sens de « ce qui advient ») de héros imaginaires ; la littérature allégorique évitait jusqu'alors l'individualisation. Toutefois, le principe généralisant s'approche, au cours du XIII^e siècle, du principe individualisant : il est alors possible de parler de la subjectivité littéraire qui définit le texte comme « le produit d'une conscience particulière » (Zink, 1985, p. 8). Cela permet donc l'individualisation dans la littérature allégorique.

formes littéraires empruntées au répertoire de la poésie lyrique et au cadre de la narration romanesque.

La bibliothèque de la critique et du savoir de Jean de Meun

Étage « somptueux » de cette vaste bibliothèque médiévale, parce que puisant dans un bassin des références littéraires et philosophiques beaucoup plus vaste que la première partie, la continuation du *Roman* conserve le cadre allégorique du schéma général proposé par Guillaume et aboutit sur une fin prévisible : Amour rassemble son armée et conquiert le château de Jalousie. Finalement, la Rose est cueillie²⁹. Cependant, le texte de Jean de Meun est, comme nous l'avons déjà mentionné, un poème philosophico-scientifique. Disciple de Raison, il prend pour modèle Socrate³⁰, ironiste par excellence de l'Antiquité. Or, sa critique est explicite, parce qu'il satirise les idées de Guillaume en s'y opposant ouvertement, orientant la narration contre deux cibles omniprésentes dans le courant de la littérature morale et satirique du XIII^e siècle, les femmes et les moines³¹. La satire et l'ironie sont exposées dans les digressions multiples, issues de la narration primaire.

La critique des moines mendiants est donnée par le personnage de Faux Semblant, personnification de l'hypocrisie, qui figure déjà dans la première partie de l'œuvre, où il est nommé Papelardie. Faux Semblant parle comme un moine mendiant tout en révélant sa nature hypocrite : « Mais moi, revêtu de ma simple robe, trompant les trompés et les trompeurs, je vole les volés et les voleurs » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 621)³². La teneur de son propos est complètement en opposition avec l'ensemble du texte : « à aucun moment, il n'est récupérable au sein d'un "art d'aimer", car sa visée est purement pamphlétaire, politique et d'actualité » (Strubel, 2005, p. 384). Par là, le rôle important attribué à Faux Semblant dans la deuxième partie du *Roman* dévoile l'éloignement ironique de la première partie de l'œuvre et par-là une construction nouvelle du second étage de la bibliothèque.

La critique la plus ardente de Jean de Meun est orientée contre les femmes. À la différence de la première partie où la femme est à la

29 L'intention de la métaphore initiale du *Roman*, la cueillette de la rose, y est remplacée par d'autres métaphores (dont celle de la consommation) qui s'éloignent de la résolution de Guillaume.

30 Raison se déclare l'amie de Socrate dont il faut suivre l'exemple (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 384).

31 Un aperçu des sujets le plus souvent satirisés dans la littérature française du XIII^e siècle est donné par Serper (1969) qui démontre que l'hypocrisie des moines mendiants et l'infidélité féminine provoquent le plus souvent l'écriture satirique.

32 Extrait original : « Je qui vest ma simple robe, / Lobanz lobez et lobeours, / Robe robez et robeours » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 620).

fois l'inspiratrice et la destinataire du récit³³, Jean de Meun s'adresse à des hommes, comme l'ont fait avant lui Ovide et André le Chapelain dans leurs traités sur l'art d'aimer. Dénonçant le désir amoureux et prônant le modèle de la sagesse antique, il exprime dès le début le mépris des choses fortuites, dont l'amour pour la femme, et s'oppose à l'insouciance de la jeunesse, l'antipode de la sagesse. Il réintroduit le personnage de Raison qui, lors de sa discussion avec Amant, propose une autre variante du rapport entre l'amour et la sagesse : il le réoriente vers deux formes d'amour contradictoires, l'amour de Dieu (*caritas*) et l'amour charnel (*cupiditas*), souvent associé au désir sexuel. Ironiquement, l'amour courtois, loué dans la première partie du *Roman*, devient l'amour pécheur. Soulignons que cette conception basée sur l'oxymore est reprise d'Alain de Lille³⁴ : « L'amour c'est une paix haïneuse, l'amour c'est une haine amoureuse [...] c'est la raison pleine de folie, c'est la folie raisonnable » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 257)³⁵. La souffrance amoureuse est comparée à l'enfer : « les larmes et la chaleur sont les expressions de la passion amoureuse aussi bien que du supplice. Amour est un diable » (Rossman, 1975, p. 133).

Si la deuxième partie du *Roman de la Rose* peut être considérée comme un traité contre l'amour courtois, voire une « anthologie de la misogynie » (Strubel, 1992, p. 27), c'est qu'elle s'oppose à la glorification de la femme aimée et à l'idéalisation du sentiment amoureux, définies dans la poésie courtoise et défendues dans la première partie du *Roman*. Jean de Meun sous-entend par l'amour la charité, du moins l'amour désintéressé, l'amour du prochain. Selon lui, l'amour idéal pour la femme n'est pas possible ; il n'y a que le désir charnel, l'aspiration des hommes à perpétuer leur espèce. Lorsqu'il donne la parole à Ami et à la Vieille, il réinterprète et actualise l'*Ars amatoria* ovidien dans une perspective nouvelle. Les conseils de Vieille adressés à Bel Accueil doublent en effet ceux d'Ami à l'Amant : « Il ment, Amour, le fils de Vénus, et là-dessus personne ne doit le croire : celui qui le croira, il le payera cher » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 695)³⁶. L'oppression des femmes par les hommes est illustrée par l'exemple du mari jaloux. Ce dernier substitue l'instinct sexuel à tout idéalisme amoureux, traitant le monde féminin d'une manière ouvertement misogyne : « Vous êtes

33 Guillaume de Lorris l'explicite : « La matière est bone et nueve : / Or doit dieus qu'an gre le reçoive / Cele pour cui je l'ai empris ». Traduction en français moderne : « Le sujet est bon et neuf. Puisse Dieu accorder qu'il soit bien accueilli par celle pour qui je l'ai entrepris ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, pp. 44-45).

34 La définition paradoxale de l'amour se trouve dans son ouvrage *De Planctu Naturae*, alors que Raison, l'incarnation de la Philosophia, est un personnage-clé dans son *Anticlaudianus*.

35 Extrait original : « Amours ce est pais hayneuse, / Amours est haine amoureuse [...] C'est raisons toute forsenable, / C'est forsenerie rainsable » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 256).

36 Extrait original : « Ci ment amours li filz Venus, / De ce ne le doit croire nus : / Qui le croit, il le comparra » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 694).

toutes, vous serez ou vous fûtes, en acte et en intention, des putes ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 496)³⁷.

Le discours de Nature, la plus longue digression de la deuxième partie du *Roman* et la plus opposée aux idées exposées dans la première, présente une vaste revue des sujets les plus divers, dont l'astronomie, la cosmogonie, les lois de l'optique, le libre arbitre, les vices de l'humanité, etc. Avec ce personnage, Jean de Meun « substitue aux codes, litotes et euphémismes caractéristiques de l'esprit courtois, une provocante [...] glorification du désir physique, de l'instinct et de la nature » (Strubel, 1992, p. 7). Il « échappe de l'impasse du pur désir en reconnaissant sa fonction naturelle, non courtoise » (Poirion, 1999, p. 25). L'initiation amoureuse se retirant au profit de l'apprentissage philosophique et moral, il s'agit ici d'une quête du savoir plutôt que d'une quête de la rose ou de l'amour. Amant, le héros du *Roman*, doit devenir Penseur : il évolue au sein d'un univers géré par Nature, où les disciplines – histoire, science, religion – se confondent, pour y trouver sa liberté, sa vérité, son sens. Jean de Meun démystifie d'une manière tantôt satirique, tantôt ironique le monde anachronique et ritualisé proposé dans la première partie de l'œuvre³⁸. À la fin, le rêveur ne se réveille pas seulement du rêve de la rose, mais aussi « du rêve d'une relation, qui s'appelle l'allégorie » (Whitman, 1996 p. 269).

Une bibliothèque qui marque la continuité de la pensée médiévale

L'allégorisation, qui, au XIII^e siècle, apparaît pour la première fois dans la littérature médiévale profane en langue vernaculaire, constitue la structure textuelle du *Roman de la Rose*. Elle se joint, dans la première partie de cette œuvre, à l'idéologie de la poésie et du roman courtois. La littérature courtoise compose, avec son fondement idéologique, la bibliothèque de Guillaume de Lorris, auteur de la première partie du *Roman*.

Cette première partie restant inachevée, son continuateur, Jean de Meun, construit en ce sens le deuxième étage de la bibliothèque du *Roman*. La bibliothèque de Jean est composée d'un répertoire d'œuvres plutôt critiques et philosophiques. Ainsi, le deuxième étage diffère du

³⁷ Extrait original : « Toutes estes, serez ou fustes / De fait ou de volenté, pustes ! » (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, 1992, p. 496).

³⁸ Guillaume met en scène le jardin clos de Deduit où se trouve la Fontaine de Narcisse, ce que Jean remplace par un autre espace, le parc de l'Agneau, situé dans le pré du Bon Pasteur et arrosé par la Fontaine de Vie. En outre, la forme carrée du jardin de Deduit est remplacée par la forme circulaire du parc de l'Agneau. Il y a d'autres motifs importants qui changent d'une partie à l'autre : l'olivier de la première partie est remplacé par le pin, l'escarboucle par le clair cristal. À Narcisse, amoureux de sa propre image, est substitué Pygmalion, l'artiste capable, à force de désir et à l'aide de Vénus, d'animer la matière inerte et de retrouver « l'âge d'or » de la plénitude dont le mythe traverse d'un bout à l'autre le travail de Jean de Meun, redonnant sens à l'histoire et à l'évolution de l'humanité.

premier tantôt par la quantité des œuvres anciennes qu'il contient, tantôt par l'idéologie qui sous-tend celles-ci. Les idées de Jean apportent à la narration un point de vue nouveau sur les principales idées (telle la conception de l'amour courtois) exposées dans la première partie du *Roman*.

Introduisant l'ironie dans un texte allégorique, Jean de Meun construit une bibliothèque différente de la première. Toutefois, si l'étage somptueux composé par Jean éclipse celui construit par Guillaume, il ne le détruit pas. Jean s'affranchit du contenu de la bibliothèque de Guillaume, mais en conserve la forme. L'allégorie permet ainsi d'éviter la destruction. De fait, la deuxième partie de l'œuvre, tout en détournant progressivement le procédé allégorique de la généralisation vers l'individualisation, respecte le cadre de la narration onirique. En outre, le deuxième *Roman* suit la continuité temporelle de la pensée médiévale, qui se dirige naturellement vers une ère nouvelle, la Renaissance. Aussi n'y a-t-il pas rupture : la seconde partie du *Roman de la Rose* adopte une posture collaborative vis-à-vis de la première, quoique cette alliance n'aille pas sans accroc.

Bibliographie

BATANY, Jean. 1984. « Miniature, allégorie, idéologie : Oiseuse et la mystique monacale récupérée par la classe de loisir ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris : Champion, pp. 7-36.

BAUMGARTNER, Emmanuelle. 1984. « L'absente de tous bouquets... ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris : Champion, pp. 37-52.

DE LORRIS, Guillaume et Jean DE MEUN. 1992. *Le Roman de la Rose*. A. Strubel (éd.). Paris : Livre de Poche, 1150 p.

HICKS, Éric. 1999. « Donner à voir : Guillaume de Lorris or the Impossible Romance ». *Yale French Studies*. N° 95, p. 65-80.

MACQUEEN, John. *Allegory*. London : Meuthen & Co., 82 p.

MORIER, Henri. 1975. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : PUF, 1210 p.

PAUPHILET, Albert. 1979. *Poètes et romanciers du Moyen Âge*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1305 p.

PAYEN, Jean-Charles. « L'art d'aimer chez Guillaume de Lorris ». *Études sur le Roman de la Rose*. J. Dufournet (éd.). Paris, Champion, 1984, pp. 103-144.

POIRION, Daniel. 1999. « Mask and Allegorical Personification ». *Yale French Studies*. N° 95, p. 13-32.

ROSSMAN, Vladimir R. 1975. *Perspectives of Irony in Medieval French Literature*. La Haye : Mouton, 198 p.

STRUBEL, Armand. 1989. *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*. Genève-Paris : Slatkine, 336 p.

_____. 1992. « Introduction ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. A. Strubel (éd.). Paris : Livre de Poche, p. XI-LXVII.

_____. 2002. « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris : Champion, 464 p.

_____. 2005. « Jean de Meun : La digression comme principe d'écriture ». *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge : actes du 29^e colloque du CUER MA*. C. Connochie-Bourgne (éd.). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, pp. 377-390.

WHITMAN, Jon. 1996. «Dislocations : The crisis of allegory in the *Romance of the Rose*». *Languages of the unsayable*. S. Budick et W. Iser (éd.). Stanford : University Press, pp. 259-279.

ZINK, Michel. 1985. *La subjectivité littéraire*. Paris : PUF, 267 p.