Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1994)

Heft: 3-4

Artikel: Donner à voir : Guillaume de Lorris ou le roman impossible

Autor: Hicks, Eric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870549

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DONNER À VOIR
GUILLAUME DE LORRIS OU LE ROMAN IMPOSSIBLE*

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris se présente comme une fiction allégorique à valeur de paradigme. Or la mise en œuvre des concepts hypostasiés se heurte aux apories de la logique des concepts, et ne peut s'articuler sans sortir du cadre du projet littéraire. Le temps apparaissant comme élément perturbateur majeur, et l'image échappant à cette contrainte du discours, les enlumineurs viennent suppléer aux défaillances stylistiques, aux lieux où l'expression se heurte au paradoxe. C'est là peut-être la raison principale de la remarquable cohérence des programmes d'illustration du roman, qui fut sans doute le texte le plus lu et illustré de tout le Moyen Age.

A l'affirmation implicite d'un titre péremptoire, on opposerait volontiers la clarté d'un faire, à l'instar de Diogène se mettant à marcher devant l'éloquence de Zénon[1]. Brandir le texte et la preuve est faite : le roman est possible puisqu'on l'a écrit, et son écriture s'accomplit à

---

*Plus que jamais, tout est dit, et avec le temps, on est surpris de se voir figurer parmi ceux qui se sont déjà exprimés sur la question. Qu'Emmanuèle Baumgartner soit remerciée ici de m'avoir encouragé à reprendre un sujet que j'avais estimé, naguère, avoir traité. Ma reconnaissance va aussi à Pierre-Alain Mariaux, qui m'a convaincu qu'il y avait, dans l'impasse du scepticisme antique, un surplus de sens *visible*.

1. Bayle remarque, à propos de l'anecdote (*Dictionnaire historique et critique,* article «Zénon», réimpr. Heidelberg et New York : Olms, 1982, t. 2, p. 1188-89):

nouveau chaque fois qu'elle se réalise dans une conscience neuve. Mais de même que la preuve *ambulando* montre surtout que Diogène (si c'était bien lui) ne comprenait rien aux paradoxes — car Zénon visait tout autre chose que la négation du mouvement effectif —, la preuve *legendo* se méprendrait sur la portée de la provocation. Celle de Zénon problématisait l'adéquation des notions du temps et de l'espace sous l'angle de la divisibilité : les flèches du Dieu d'amour étant assimilables, en quelque sorte, à celle de Zénon, nous nous interrogerons ici sur la valeur de l'expression abstraite dans la mise en œuvre d'une narration se donnant pour exemplaire, c'est-à-dire sur la viabilité même du récit allégorique. Si le discours humain vit dans un brouillage perpétuel de l'être et du faire, cela n'empêche point de marcher. Mais les poètes sont confrontés, tout comme les philosophes, à certaines réalités logiques, dont les figures du discours, qui sont en quelque sorte les solécismes natifs des langues naturelles, sont autant de manœuvres pour éluder les pièges.

Rappelons d'abord le contexte. *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris se veut en même temps personnel et didactique ; comme le fera le poète des *Contemplations* en clamant : «O insensé, qui crois que je ne suis pas toi», Guillaume affirme la valeur paradigmatique d'une expérience vécue, c'est-à-dire d'une suite d'événements infléchie par le temps. Car le temps est l'étoffe du réel romanesque. L'expérience du narrateur s'affirme superposable à l'expérience à venir du lecteur. À cette valeur constative universelle s'ajoute une valeur prescriptive : «Vous qui voudrez aimer, apprenez de moi, car je sais, ayant vécu.»

> Ce est li romanz de la rose,
> Ou l'art d'amours est toute enclose[2].

L'Art d'aimer est aussi un titre, et si ce n'est pas à proprement parler de l'appropriation de la chose ovidienne qu'il s'agit, il y a identité de projets. On peut donc lire le texte — on est même invité à le lire —

«N'aiant pas été contemporain de Diogene le Cynique, ce ne fut point sa Leçon que l'on réfutat par un tour de sale. Tout le monde admire la méthode dont ce Diogene se servit pour renverser les raisons du Philosophe qu'il avoit ouï dogmatiser sur la négation du mouvement. Il fit une promenade dans l'Auditoire; & il jugea qu'il n'en faloit pas davantage pour convaincre de fausseté tout ce que le Professeur venoit de dire; mais il est certain qu'une Réponse comme celle-là est plus sophistique, que les raisons de notre Zenon.»

2. «[Ce livre s'appelle] le roman de la rose, qui contient tout l'art d'aimer» (v. 37-38). Citations et traductions d'après l'édition d'Armand Strubel: GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose,* Paris : Le Livre de Poche (collection «Lettres Gothiques»), 1992.

comme une suite de propositions décalquées de l'expérience ayant valeur de prescription pour l'avenir d'autrui, et la logique du récit — de la chaîne chronologique des événements — relève en ce sens de la logique des propositions. L'être et le devenir sont inscrits dans le langage même, mais il s'avère que leur adéquation au réel soulève des difficultés. On peut ainsi considérer comme une tendance inhérente aux langues naturelles d'aboutir au non-sens ou au paradoxe, dans la mobilisation des concepts qui engagent l'être dans le temps.

Il n'est donc pas illogique, encore que quelque peu inattendu, de rencontrer certaines apories célèbres en Occident («depuis qu'il est des hommes, et qui pensent»), dans cette machine allégorique qu'est *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

La présente réflexion est partie de ce que l'on pourrait prendre pour de légères défaillances de style, surprenantes chez un auteur chez qui l'élégance de l'expression paraît être un souci majeur. C'est ainsi que l'on peut oublier, le temps d'une description, de qui (c'est-à-dire de quoi) il est question. Car l'identité des concepts n'est pas toujours claire dans le langage figuré qui dépeint ces concepts. C'est ainsi que Courtoisie et Liesse ont, par exemple, un petit air de famille. On peut en rendre compte, de façon platement historique, en renvoyant aux préceptes des arts poétiques : le but d'une description étant soit de louer, soit de blâmer, la beauté des personnages relève de la topique. Ce n'est pas seulement que les figures féminines de Guillaume se ressemblent[3], elles ressemblent aussi, sur le plan des motifs et des détails concrets, à bien des personnages féminins dans les romans courtois. Mais la mode n'empêche rien sur le plan du sens : si Courtoisie est belle, et si Liesse est belle, et que «belle» signifie «belle», Courtoisie et Liesse apparaîtront comme des hypostases variantes de Beauté (qui fait par ailleurs une apparition dans le roman). Également remarquable est, dans la description, la tendance à la tautologie : Richesse est riche, Félonie est félonne, Tristesse est triste[4]... Des contradictions surgissent aussi ; Bel Accueil, par exemple, se fâche, et le même illogisme est sous-jacent, en forçant un rien les choses, dans l'affirmation que Courtoisie est belle.

---

3. Pour la rhétorique de la description, voir le livre fondateur d'Edmond FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age,* Paris : Champion, 1924, p. 75-84, et la synthèse d'Alice Colby HALL, *The Portrait in Twelfth-century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes,* Genève : Droz, 1965.

4. Narcisse serait, en quelque sorte, l'archifigure de l'allégorie pléonastique (voir Fig. 1).

Les formulations descriptives, en tant qu'analytiques, sont toutes entachées de paradoxe, puisqu'elles ont pour nature de poser la classe en individu (c'est là, en effet, l'une des définitions possibles de l'allégorie). En contexte, la personnification ne peut se pratiquer sans aporie, et cela vaut, selon le scepticisme antique en tout cas, pour la pensée abstraite dans son ensemble — notamment lorsque celle-ci tâche de rendre compte d'elle-même.

Attardons-nous un moment sur les notions de classe et d'individu, telles que pratiquées dans le contexte d'un roman d'initiation allégorique. L'allégorie fait coïncider le nom commun et le nom propre : l'acte sans quoi l'allégorie n'est pas, c'est celui de nommer, car le nom est, si l'on peut dire, le *propre* de l'individu. Dans les descriptions des allégories murales, l'auteur procède par petites touches successives, pour ne dévoiler l'être qu'en fin de portrait, dans toute la plénitude de sa nomination : «elle était appelée... » est bien plus qu'un simple motif. La description peut même se ramener à la seule appellation :

> Un autre ymage d'autel taille
> A senestre avoit delez lui.
> Son nom desus sa teste lui:
> Apelee estoit felonie[5].

Dans l'usage ordinaire, le nom n'admet pas la généralité, l'extension d'un individu à une classe ; on ne dit pas : «c'est un Jean», «c'est un Guillaume», ou plutôt si on le dit, il arrive des choses curieuses. Les notions d'abstrait et de pluralité sont liées, et le choix de mettre un nom au pluriel est soit bizarre, soit riche de conséquences. Dans la langue du Moyen Age notamment, un nouveau sème est ainsi actualisé, autant pour Jean que pour Guillaume : celui d'«imbécile[6]».

L'abstrait en revanche, est ce qui peut être dit de deux individus : «Iseut est belle», «Guenièvre est belle»: c'est la façon la plus simple de poser la beauté ; elles font toutes les deux partie de l'ensemble des belles. Mais dire d'un ensemble qu'il fait partie d'un autre ensemble, c'est porter préjudice à l'idée d'ensemble ; autrement dit, il y a quelque difficulté à dire, et a plus forte raison à penser : Courtoisie est belle.

---

5. «A côté d'elle, à gauche, se trouvait une autre figure de taille identique. Je lus son nom au-dessus de sa tête: elle s'appelait Félonie» (v. 156-59).

6. On peut trouver la circonstance suspecte. Elle conforte, en tout cas, certaines thèses sur l'identité factice des auteurs (voir en particulier Roger DRAGONETTI, «Pygmalion et les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose*», dans *La Musique et les lettres,* Genève : Droz, 1986, p. 345-67, paru précédemment dans *Orbis medievalis: Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à R. R. Bezzola,* Berne : Franke, 1976, p. 89-111).

> Dès lors, l'attribution et le jugement sont impossibles, en tant qu'ils consisteraient à mettre dans une essence, le sujet *homme* par exemple, une essence entièrement distincte, comme l'attribut *blanc*; l'homme est homme et le blanc est blanc, voilà la vérité[7].

On peut évidemment faire fi de la logique, mais comme pour le pluriel des noms propres, les conséquences en seront curieuses. Surtout, *il y aura* des conséquences. Soit on sacrifie l'un des deux termes — et c'est la contradiction —, soit on sacrifie les deux en élargissant le champ de leur référence, pour porter l'ensemble à un degré de réalité supérieure. On peut traduire un tel procédé en termes littéraires :

— une modalité d'existence solitaire s'exprime dans le nom, qui est comme un constat d'être. Cet être n'admet ni gradation ni contact[8].

— la caractéristique de style qui traduit cette modalité est le surgissement : Danger — figure de la réserve altière caractéristique de la dame courtoise — *se réveille, saute* de derrière les buissons :

> A tant saut dongier li vilains
> De la ou il estoit muciez.
> Granz fu et noirs et hericiez,
> Si ot les ielz roges comme feus,
> Le neis froncie, le vis hideus.
> Et s'escrie com forsenez[9]...

Lorsque Raison descend de sa tour (cf. fig. 2), elle apparaît dans toute sa splendeur ; surtout, sa disparition sera tout aussi démonstrative. L'absence et la présence sont des modalités intégrales. Les effets littéraires du procédé sont plutôt agréables[10]: on vit dans un univers magique peuplé d'apparitions qui vont et qui viennent ; c'est l'une des composantes de cette esthétique de la grâce que semble tant rechercher l'écrivain.

---

7. Léon ROBIN, *La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique,* Paris : La Renaissance du Livre, 1928, p. 202. L'essentiel de ces développements est repris de notre étude: «La Mise en roman des formes allégoriques», in *Etudes sur le Roman de la Rose,* éd. Jean Dufournet, Paris: Champion (collection «Unichamp»), 1984, p. 53-81.

8. Pour Parménide, ce sera en effet la seule configuration de l'être.

9. «Voici que Dangier, le vilain, bondit hors de sa cachette. Il était de grande taille, de teint noir, et avait le poil hérissé, et deux yeux rouges comme le feu, un nez froncé, et un visage hideux. Et il s'écria comme un forcené...» (v. 2918-23).

10. La meilleure synthèse sur l'esthétique du *Roman* demeure à nos yeux le petit livre de Daniel POIRION, *Le Roman de la Rose,* Paris : Hâtier (collection «Connaissance des Lettres»), 1973 (voir en particulier le chapitre «Songe et allégorie, p. 8-39).

Il est clair cependant que sous le double aspect de la narration et du sens, les configurations unitaires ne peuvent suffire à elles-mêmes : «il y a», «il y a eu», n'ont de valeur que par rapport à d'autres «il y a», «il y a eu». L'énoncé possible, dans l'économie du roman : «il y a Franchise, qui amène vers moi Bel Accueil», se traduit en langage ordinaire : la droiture favorise une première approche de la personne aimée :

Lors est a bel acueil alee
Franchise la bien emparlee
Et li a dist cortoisement:
«Trop vos estes de cel amant,
Bel acueil, grant piece esloigniez,
Que regarder ne le daigniez.
Mout a esté pensis et tristes
Des lors que vos mes ne le veïstes.
Or pansez de lui conjoïr
Se de m'amor volez joïr,
Et de faire sa volenté.
Sachiez que nos avons danté
Entre moi et pitié dongier,
Qui vous en fesoit estrangier[11].»

Il n'est point d'être isolé qui soit porteur de sens, ce qui signifie, dans un roman, qu'il n'y a pas d'individu sans action. Ceci nous amène à une critique d'une typologie admise[12], entre allégories murales ou statiques et allégories dynamiques ou actants du texte. Car un *faire* latent est toujours lié à la perception des êtres. Le cas limite est celui de personnages pourvus d'objets emblématiques, Vieillesse, par exemple, avec sa béquille :

Trop par estoit de grant vieillune,
Car n'alast mie la montance
De ·iiij· toises sans poutance[13].

---

11. «Alors Franchise, qui parle bien, est allée voir Bel Accueil et lui a dit courtoisement : "Vous êtes resté trop longtemps éloigné de cet amant, Bel Accueil, au point que vous ne daignez plus le regarder. Il a été triste et pensif depuis que vous avez cessé de le voir. Pensez maintenant à lui faire plaisir si vous voulez bénéficier de mon amitié, et à accomplir sa volonté. Sachez que moi et Pitié nous sommes, ensemble, venues à bout de Danger, qui vous en tenait écarté"» (v. 3323-36).

12. Au point de vue de la pratique poétique ou diégèse, on peut admettre cette distinction, développée avec bonheur par Marc-René JUNG, *Etudes sur le poème allégorique en France,* Berne : Francke, 1971 (p. 292-310 sur Guillaume de Lorris).

13. «Elle était très atteinte par le grand âge, car elle n'aurait pas été capable de faire un trajet de quatre toises sans béquille» (v. 358-60).

«Ne montrez pas un couteau, disait Hitchcock, si vous n'allez pas vous en servir.» Les emblèmes des allégories sont de véritables paroles gelées, autant de spores d'une action implicite. Il arrive que l'auteur pose l'action sous une formulation hypothétique. Une première variante est celle de l'allégorie passive, où le personnage subit les effets de son propre être, lorsque par exemple Tristesse s'attriste, ou que Pauvreté s'appauvrit :

Povretez qui un seul denier
N'eüst se l'en la deüst pendre,
Tant seüst bien sa robe vandre,
Qu'ele ere nue comme vers:
Se li tens fust ·i· pou d'yvers,
Je cuit qu'el enrajast de froit,
Car n'avoit c'un seul sac estroit[14].

D'autres activités hypothétiques engagent autrui ; elles sont assorties à des instances qu'on dirait volontiers *factitives*, telle Convoitise :

C'est cele *qui les genz atisse*
De panre et de noiant doner
Et les granz avoirs auner.
C'est cele *qui fet* a usure
Prester maint, por la grant ardure
D'avoir conquerre et amasser;
Ce est cele *qui fait* embler
Les larrons et les ribaudiaus:
Si est granz pechiez et granz maus,
Qu'en la fin maint en covient penre.
C'est cele *qui fet* l'autrui penre,
Rober, tolir et barater
Et besocier et mesconter.
C'est cele *qui* les triceors
Fet touz, et les faus plaideors,
Qui maintes foiz par lor faveles
Ont au vallez et au puceles
Lor droites eritez tolues[15].

---

14. «La dernière figure représentait Pauvreté qui n'aurait eu un seul denier, dût-on la pendre, quel que fût le prix auquel elle aurait pu vendre sa robe, car elle était nue comme un ver: si le temps tournait un peu à l'hiver, j'imagine qu'elle aurait enragé de froid, car elle ne possédait qu'un seul sac étroit» (v. 442-47).

15. «[...] c'est celle qui excite les hommes à prendre, à ne rien donner et à amasser de grandes richesses; c'est celle qui fait que maint homme prête à usure, parce qu'il a le brûlant désir d'obtenir et d'accumuler les biens; c'est celle qui pousse les larrons et les truands à voler — et c'est là grand péché et grand mal, car en fin de compte plus d'un se fait pendre; c'est celle qui incite à s'attribuer le bien d'au-

Percevoir est donc lié à l'acte pluriel, soit directement par l'intrigue («Oiseuse m'ouvrit la porte du jardin»), soit sur le mode de l'hypothèse («Si elle voyait... elle ferait»). Il n'y a donc d'allégorie possible que dans la dynamique textuelle d'un faire, soit hypothétique, soit effectif.

Mais qu'est-ce que faire, et que fait le verbe ? De tous les textes que l'on pourrait interroger à ce sujet, la grammaire de Port-Royal me paraît particulièrement apte à fournir une réponse appropriée au contexte d'un poème didactique du concept, puisqu'elle forme le panneau central d'un triptyque, jouxtée d'une logique et d'une rhétorique[16]. On y apprend que le verbe sert à affirmer : définition nécessaire et suffisante. Le verbe par excellence, le meilleur des verbes en quelque sorte, est ainsi le verbe «être», dont tous les autres ne sont que de commodes raccourcis : «il vit» se permute en «il est vivant». Ce qui ne laisse pas de surprendre un esprit averti, notamment par l'évacuation du facteur temps, qui apparaît dans cette analyse comme un épiphénomène : que l'on affirme l'avenir, le présent ou le passé, seul importe l'acte d'affirmer. Ce qui signifie, au point de vue conceptuel, que faire agir une allégorie reviendra toujours à prédiquer une essence d'une essence, démarche aporétique, puisqu'elle met en contradiction l'un ou l'autre des concepts, ou les deux à la fois. «Bel Accueil rencontre Honte» peut se reformuler, sur le mode substitutif : «la volonté d'aimer jouxte la pudeur»; l'un *est*, en même temps que l'autre. Est-ce donc à dire que Bel Accueil *a eu* honte ? On voit que cela est une aporie, ou plutôt qu'il arrive ainsi à Bel Accueil quelque chose de curieux. Le même processus, mais inversé, régissait le pluriel des noms propres, où «c'est un Jean» faisait que Jean cessait d'être un individu pour devenir un attribut abstrait (un imbécile, dans la langue médiévale). Dans l'exemple cité, Bel Accueil cesse d'être ce qu'il est, c'est-à-dire une qualité hypostasiée, pour devenir un individu, c'est-à-dire un support existentiel de qualités, et non plus cette qualité même. En clair, Bel Accueil devient, d'allégorie, la métonymie de la personne aimée.

Or, cette individuation se produit chaque fois que l'on fait quelque chose, et comme dans un roman, il s'agit justement de faire, le roman est fatal à la démarche allégorique.

---

trui, à dérober, à prendre par force et par ruse, à escamoter et à frauder ; c'est celle qui crée tous les tricheurs et les faux plaideurs qui par leurs discours mensongers ont bien souvent usurpé leur légitime héritage aux jeunes gens et aux jeunes filles» (v. 174-91).

16. Antoine ARNAULD et Claude LANCELOT, *La Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal,* éd. Roland Donzé, Berne : Francke, 1967.

A cela il y a, visiblement, des parades. La première est la figure du combat : d'où la tendance universelle de l'allégorie textuelle à se muer en psychomachie. Si Honte est, et Pudeur est, elles ne peuvent que se battre, ce qui n'est que la figure de leur contrariété : l'ensemble des actes honteux ne peut entrer dans l'ensemble des actes pudiques sans compromettre l'idée d'ensemble. D'où bataille. Or ce combat est un principe égal et sans issue, car on ne voit pas en quoi l'une ou l'autre des protagonistes pourrait l'emporter. Mais de fait, il y a toujours une victoire, traduite par la disparition du vaincu — mort, mise en sommeil, évanouissement — : un seul des ensembles peut être affirmé.

Comment se résout un tel combat ? Par le jeu d'alliances surtout, ou (ce qui revient au même) par le jeu des armes choisies. Courtoisie et Bel Accueil peuvent se liguer contre Honte (Fig. 3); Vénus peut venir se joindre à eux... Pitié, dans la partie de Jean de Meun, s'arme de ce couteau qu'on appelle, assez commodément, une «miséricorde». Il est clair toutefois que la situation est instable, car si Vénus et Courtoisie restent ensemble, une fois Honte disparue du texte, il arrivera encore quelque chose de curieux... Chaque affrontement suscite des alliances, chaque alliance est entachée de paradoxes latents, sauf à dériver vers d'autres affrontements. D'où la tendance des hypostases diverses à se constituer en archiformes : les vices, les vertus ; les adjuvants du désir, les opposants du désir.

En raisonnant ou en écrivant de la sorte, on est amené à constater qu'il n'y a que l'*un*, et éventuellement son contraire, mais qui ne sera en l'occurrence qu'une absence. En philosophie, cela aboutit au constat du Tout, de l'Un, du Bien, de Dieu ; dans le roman, à la figure de l'action à venir, la seule favorable au désir qui est le moteur du tout, à savoir l'Espérance, sur laquelle s'achèvera effectivement le récit de Guillaume. Le jeu d'inadéquations allégoriques n'admet d'autre épuration que cette marche inexorable vers l'indivisible. C'est alors que le ressassement lyrique se substitue à la narration en échec, pour s'immobiliser dans un chant d'espoir, archiforme d'un devenir heureux.

Mais en attendant de s'immobiliser, n'a-t-on pas *fait* quelque chose ? Un *roman* peut-être ? A l'aide de figures faisant entorse à la grammaire choisie, une complexité instable n'est-elle pas parvenue à *évoquer,* là où la clarté n'eût abouti qu'aux paradoxes qui affleurent sous l'aspect d'un style défaillant ? Dans ce va-et-vient de l'individu vers le catégorique, entre l'oxymore et le pléonasme, s'articule une intrigue en proie au désordre, calquée sur les imperfections du monde que l'on dit réel, auquel, enfin, il renvoie. Toutefois pour le récit qui appelle de ses vœux le surgissement inévitable du *tout*, il n'y a de salut que dans l'appel d'une instabilité prochaine.

Cette danse sur les pointes est en rapport avec l'appel constant à l'image, appui d'une réflexion incapable de s'ancrer dans le concept. Il est pour le moins curieux que l'enluminure s'appelle, pendant tout le Moyen Age, «histoire» ou «peinture historiée», comme si l'image, domaine où se fige l'acte, réussissait à rendre au temps le sens des propositions, en évacuant, précisément, le facteur temps. Les contradictions les plus criardes n'étouffent pas ces voix du silence. Bien des descriptions, dans le poème de Guillaume, ont un air de parenté avec ces instructions à l'enlumineur que l'on trouve parfois dans les marges des manuscrits. Voilà sans doute qui a pesé dans la remarquable cohérence des programmes d'illustration du roman, des siècles durant. Mais il y a plus. Car les enluminures de la partie de Jean, rares dans une continuation qui se veut plutôt discursive que narrative, reprennent précisément là où le discours s'arrête, pour ranimer les figures héritées de Guillaume : le château de Jalousie et son architecture, lieu de siège et de combats ; les allégories de combat, figures de propositions morales antinomiques ; certains objets métaphoriques, telles ces flèches de Vénus, qui rappellent encore celles du Dieu d'amour de la première partie. On est surpris dans ce contexte, de voir fuser les peintures aux entrées en discours des personnages majeurs. Certes la tradition gestuelle était riche, et le contexte demeure celui de l'enseignement, qui est l'un des lieux de prédilection de l'iconographie médiévale. Cependant les discours sont surtout le lieu des échanges entre incompatibles ; ils participent de cette logique des «histoires» qui est de figer l'instable dans l'arrêt «sur image», de prévenir les contacts temporels entre figures, dont l'emploi logique ne pouvait qu'aboutir à l'impossible unité, donc au silence. Si les textes allégoriques ont tant sollicité le talent des peintres, il y a donc à cela une logique. L'écart du mouvement rend au peintre ce que l'écart à la cohérence enlève au discours. Surtout, il entre dans l'articulation des éléments repris au roman — flèches, ensembles architecturaux, certains personnages — un rapport à l'espace, et l'espace, référé au narrateur (qui est précisément un individu, voir Fig. 4), peut entrer dans une logique attributive cohérente, sans passer par le temps. L'enluminure s'installe ainsi dans ce moment sans moment, où les rencontres ont lieu sans que rien n'ait lieu que le lieu d'un conflit à venir, dans la plasticité figée du paradoxe, qui n'a point encore surgi.

Peut-être parviendra-t-on à marcher, après tout ?

Eric HICKS
Université de Lausanne

Figure 1. Narcisse contemple son image dans la Fontaine Amoureuse (Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, ms. 454, fol. 6. Photo : D. Billotte)

Figure 2. Raison descend de sa tour (Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, ms. 454, fol. 13. Photo : D. Billotte)

Figure 3. Faux Semblant et Abstinence Contrainte s'apprêtent à confesser Male Bouche (Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, ms. 454, fol. 67. Photo : D. Billotte)

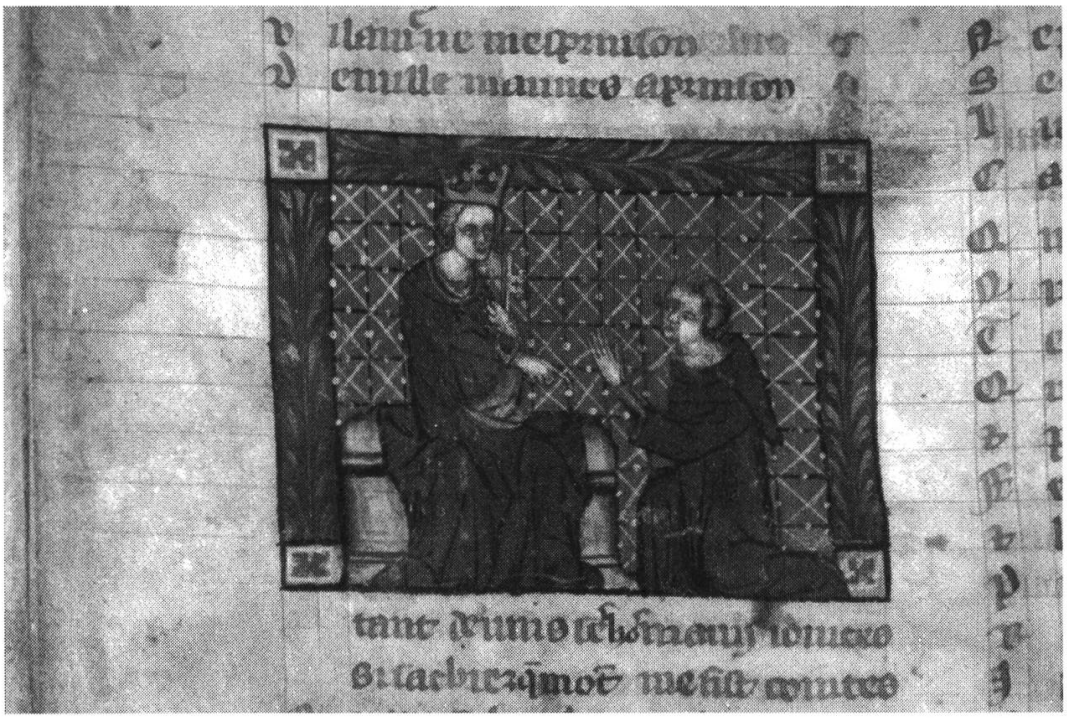

Figure 4. Amant devient homme lige d'Amour (Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, ms. 454. Photo : D. Billotte)