

Narcisse versus Pygmalion : une lecture du Roman de la Rose

Autor(en): **Thut, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **41 (1982)**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Narcisse versus Pygmalion

Une lecture du Roman de la Rose

Aussi va des contraires choses
Les unes sont des autres gloses;
Et qui l'une en vuet defenir,
De l'autre li doit sovenir,
Ou ja par nulle entencion
N'i metra diffinicion;
Car qui des deus n'a connoissance
Ja n'i metera difference,
Sanz quoi ne puet venir en place
Diffinicion que l'en face.

(*Roman de la Rose*, 21573–82¹)

0. Préliminaires

L'insistance avec laquelle l'exégèse du Roman de la Rose oppose ses 2 parties justifie l'emploi de l'expression «lieu commun»². – Même consensus (fait heureux ou inquiétant?) sur bon nombre d'autres points³, consensus cependant qui, force est de le reconnaître, a déjà commencé à s'effriter. Ainsi, on ne rencontre plus que rarement la tendance traditionnelle qui consistait à condamner la morale de Jean de Meung et à s'indigner contre sa doctrine de l'amour – nombreux sont devenus ceux qui lui reconnaissent des qualités nouvelles, voire révolutionnaires⁴.

Mais ne nous trompons pas: la plupart des critiques insistent toujours sur l'opposition irréconciliable entre les 2 parties, opposition qui est très souvent expliquée par le contexte historique⁵.

¹ Les indications de vers se réfèrent à l'édition de Daniel POIRION (Garnier-Flammarion 1974, un tome). Nous avons aussi tenu compte de l'édition de FELIX LECOY (*CFMA*, 1965–70, 3 t.), où cela nous a paru nécessaire. – Pour la numérotation de nos références, tenir compte d'un décalage de quelques vers pour la première partie et de trente vers (en plus) pour la deuxième partie, par rapport à l'édition Lecoy. – Dans les citations du texte, c'est nous qui soulignons.

² P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 249 (chapitre «Récit et anti-récit: *Le Roman de la Rose*», p. 249–64, paru originalement dans *Medioevo romanzo 1* [1974], 5–24).

³ A propos du caractère courtois du texte de Guillaume de Lorris, l'unanimité de la critique est tout aussi étonnante, cf. K. A. OTT, *Pauvreté et Richesse chez Guillaume de Lorris*, *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg), 1978 (2/3), 224–239, en particulier 224ss. (Ce numéro de *CHLR* comprend les communications et articles du Colloque sur le Roman de la Rose, Göttingen, 3 février 1978.)

⁴ Cf. la «lecture volontairement idéologique» de J.-C. PAYEN, *La Rose et l'Utopie, Révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung*, Paris 1976.

⁵ L'introduction à l'édition Poirion et le chapitre sur le Roman de la Rose dans P. LE GENTIL, *La littérature française du moyen âge*, Paris 1968, peuvent servir à illustrer cette conception.

Au savant américain A. M. F. Gunn revient le grand mérite d'avoir commencé à se libérer du lieu commun mentionné. Dans sa monographie capitale⁶ – qui contient, soit dit en passant, une analyse détaillée de la structure rhétorique du *Roman de la Rose* –, il «réhabilite» Jean de Meung et insiste qu'il est nécessaire de voir tout le roman comme *unité*.

D'autres critiques ont ensuite souligné l'unité du roman⁷, mais on continue de comparer ses deux parties. – Ainsi, D. Poirion⁸ suit à cet égard les sentiers battus, mais son ouvrage, très nuancé, a le mérite de mettre le lecteur en garde contre les simplifications courantes de la critique traditionnelle (p. ex. lorsqu'elle confond narrateur et auteur, p. 64ss.). – On a également constaté que le «déchiffrement» de l'aventure onirique exige de la part du lecteur une compétence considérable: le texte n'admet pas une lecture littérale, superficielle⁹.

Cette évolution a conduit à la conception la plus conséquente, la plus radicale aussi – celle de R. Dragonetti¹⁰. Il s'agit pour lui de remettre en question l'existence de deux auteurs du *Roman de la Rose* et d'examiner – au niveau du texte – si leurs deux noms ne sont pas plutôt des lieux fictifs, destinés à marquer le changement de doctrine d'amour (qui a effectivement lieu) et, éventuellement, à piéger le lecteur insouciant...

La présentation moderne du texte suggère l'existence de 2 parties bien distinctes, écrites par 2 auteurs. Cet aspect est trompeur: Sans le signe typographique du blanc, le lecteur du *Roman de la Rose* n'apprendrait que 6500 vers plus tard que le récit s'est interrompu¹¹. Il y a même un certain nombre de manuscrits qui ne fournissent pas le point d'appui d'une séparation: cette preuve pour l'existence de 2 auteurs n'est donc pas acceptable sans problème.

Beaucoup de chercheurs ont vu cette preuve dans l'énoncé d'Amors (10 526ss.), qui prononce en effet les noms des 2 auteurs. Il va sans dire qu'une telle argumentation nous paraît parfaitement inadmissible: dès qu'un élément historique, «réel», est introduit dans une œuvre de fiction, il devient lui-même fictif, c'est-à-dire assume une fonction dans la structure signifiante de l'œuvre. Thèse qui se démontre aisément dans

⁶ A. M. F. GUNN, *The Mirror of Love, A Reinterpretation of 'The Romance of the Rose'*, Lubbock/Texas 1952.

⁷ Cf. par exemple le chapitre cité dans P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, et T. D. HILL, *Narcissus, Pygmalion, and the castration of Saturn: Two Mythographical Themes in the Roman de la Rose*, *StPh LXXI* (1974), 404–426, en particulier 406.

⁸ D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, Paris 1973.

⁹ voir POIRION, *op. cit.*, p. 140, 151ss., 200; M.-R. JUNG, *Jean de Meun et son lecteur*, *CHLR*, 1978 (2/3), 241–244.

¹⁰ Ses interprétations jettent une lumière nouvelle sur le *Roman de la Rose* – cf. les deux articles: R. DRAGONETTI, *Le «Singe de Nature» dans le Roman de la Rose*, in: *Mélanges d'études romanes du moyen âge et de la Renaissance, offerts à J. Rychner*, Strasbourg 1978, p. 149–160. *Id.*, *Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le Roman de la Rose*, in: *Orbis Mediaevalis, Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Bern 1978, p. 89–111.

¹¹ Cf. J.-C. PAYEN, *La Rose et l'Utopie*, p. 20s., pour le problème de la «suture» entre les 2 parties.

ce passage même: L'instance déléguée qui parle des 2 auteurs le fait sur le mode d'une prophétie – le roman ne devrait donc pas encore avoir commencé – une prophétie, de plus, qui est englobée dans un songe!

Il faut bien choisir les méthodes qu'on applique au Roman de la Rose: ce n'est pas le récit naïf d'un jeune rêveur, mais un texte d'une densité et d'une complexité capitales, que le lecteur moderne doit réapprendre à apprécier.

Une lecture unifiante du Roman de la Rose s'appuie d'abord sur le maintien de la fiction du songe – qui, cela va sans dire, n'a pas été «oubliée» par Jean de Meung¹². Elle doit aussi tenir compte de l'instance narrative privilégiée qui traverse tout le roman, personnage appelé souvent «Amant» ou «Rêveur». Nous l'appellerons ici «Narrateur» tout court, sans oublier que des personnages comme Amors ou Raison peuvent remplir la même fonction – mais ils ne le font que dans certains passages du texte, et par conséquent sans rendre possible une lecture cohérente de toute l'œuvre (pour les narrateurs, cf. section 3).

En suivant la trace du Narrateur, le «je» qui le caractérise tout au long du texte, nous n'aurons pas à nous poser la question si c'est Guillaume ou Jean qui se réveille à la fin¹³.

A ce propos, notons que notre roman est soutenu par une thématique très élaborée de l'*opposition* (la première et la deuxième partie «s'entreglosent» d'une façon extrêmement subtile) et du *mélange*¹⁴. Nous ne retiendrons qu'un exemple significatif de ce jeu sur le 2 et le 1: Selon la prophétie d'Amors, Jean de Meung sera «abevrés»

Des tonneaus qu'il [sc. Jupiter] a touz jors doubles,
Dont l'un est *cler* et l'autre *trobles*,
Li uns est *douz* et l'autre *amer* ... (10631–33)

L'auteur du Roman de la Rose sera donc l'incarnation de l'unité qui est née d'une antithèse, aussi bien que le roman, qui mélangera les instances narratives des 2 «auteurs» dans un seul pronom. – Le rhétoricien Geoffroy de Vinsauf, dans sa *Poetria Nova*, trouve exactement la même image pour décrire l'amplification du discours par opposition:

Altera [sc. forma] propositam rem ponit et altera tollit
Oppositam. Duplex modus in rem consonat unam
Sicque fluunt vocum rivi duo: rivus uterque
Confluit; exundant voces ex duplice rivo. (v. 670–673)¹⁵

Que le Roman de la Rose ait en réalité été conçu par 2 auteurs ou par *un seul* (qui aurait alors utilisé les 2 noms pour masquer son jeu complexe) – il nous semble indispensable d'aborder ce roman comme unité, donc de partir du texte et non de son contexte historique.

¹² Préface à l'édition Poirion du *Roman de la Rose*, p. 14.

¹³ Comme K. A. OTT l'a fait au Colloque de Göttingen, *CHLR*, 1978 (2/3), 257.

¹⁴ R. DRAGONETTI, in: *Mélanges R. R. Bezzola*, art. cit., p. 92s.

¹⁵ Cité dans E. FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924, p. 218.

Les passages concernant Narcisse et Pygmalion se trouvent à des endroits privilégiés de notre roman, à savoir immédiatement avant la quête de la Rose et peu avant sa fin. Selon leur statut rhétorique, ce sont deux *exempla*¹⁶; ils font donc partie de l'*ornatus* et peuvent constituer un cas-limite de l'allégorie¹⁷.

De par leur étendue et leur position dans le récit, ces 2 épisodes auront cependant une signification profonde, donc pas uniquement exemplaire: ils agiront comme «révélateur qui fait miroir»¹⁸.

1. Narcisse

1.1 Les *Métamorphoses* et le *Roman de la Rose*

Le mythe de Narcisse a une tradition très longue¹⁹. – Notre auteur semble avoir suivi Ovide, *Métamorphoses* III, v. 339–510.

En comparant les deux versions, on se rend compte que le récit mythique est devenu, dans le *Roman de la Rose*, un récit courtois: le vocabulaire le démontre facilement. Autre différence: l'auteur de la première partie du *Roman de la Rose* n'a pas reproduit la métamorphose finale de Narcisse en fleur, sans doute parce que pour lui, la fleur (sous l'image de la Rose), a un autre rôle à jouer, et que la conclusion d'Ovide aurait pu en détourner l'attention.

D'une manière générale, la version du *Roman de la Rose* semble assez sommaire. Nous assisterons cependant à un transfert de densité de l'aventure de Narcisse à celle du Narrateur: encore une différence qui nous aidera à dégager les particularités et la fonction de l'épisode dans le *Roman de la Rose*.

1.2 Le Moi et l'Autre: Narcisse dans le *Roman de la Rose*

L'amour s'insère dans la structure du don réciproque²⁰: Echo, ayant fait à Narcisse le don de son amour (1445), attend de celui-ci le contre-don amoureux, car, comme Amors apprend au Narrateur,

... de chose donnée en don
doit estre grans li gerredons. (2257s.)

¹⁶ M.-R. JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*. Bern 1971, p. 300.

¹⁷ cf. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960 (cité comme LAUSBERG), §§ 410, 421.

¹⁸ R. DRAGONETTI, in: *Mélanges J. Rychner, art. cit.*, p. 152.

¹⁹ Pour les origines du mythe, voir P. HADOT, *Le Mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13 (numéro «Narcisses», printemps 1976), 81–98, et P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1963. Les p. 154–167 de J. FRAPPIER, *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1976 (recueil d'articles publiés antérieurement), donnent un aperçu utile des variations que le motif de Narcisse a suscité chez les poètes du moyen âge français (article *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève* (p. 149–167), publié d'abord dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 11 (1959), 134–158).

²⁰ Pour la terminologie du don réciproque et de l'échange, cf. A.-J. GREIMAS, *Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur*, *Langages* 31 (1973), 13–35.

Mais Narcisse, «d'amors si lasche» (1460), ne se conforme pas aux commandements d'Amors, qui veut de son vassal

Que nuit et jor sans repentance
En amor metes ton penser. (2234s.)

Narcisse se rend coupable de la mort d'Echo en lui refusant le contre-don amoureux. Ce faisant, Narcisse se met du côté de Chastaé, l'ennemie de Vénus qui, en sa qualité de mère d'Amors, «a secouru maint amant» (3423). Désormais, il est l'ennemi d'Amors et se verra privé lui aussi du contre-don de l'amour, en vengeance logique.

Or, en comparant nos deux versions, on constate que le rôle d'Echo et le caractère de l'amour narcissique sont modifiés dans le Roman de la Rose:

Le récit d'Ovide est d'une richesse sonore extraordinaire par l'écholalie de la nymphe: elle est reflet acoustique, «resonabilis» (*Mét.* III, v. 358). Sous cet aspect, on assiste à un appauvrissement considérable du mythe en se tournant du côté du Roman de la Rose: la communication ne subsiste plus que dans le discours indirect.

A ce manque s'oppose un enrichissement au plan thématique. Dans le Roman de la Rose, tout se joue entre les deux antagonistes Narcisse et Echo (cette dernière devient capable de parler, 1447; 1458): Tandis que chez Ovide, c'était «aliquis» (III, v. 404), un des jeunes gens que Narcisse avait refusé, qui invoquait la vengeance des Dieux (Echo montrera même des marques de pitié devant le drame de Narcisse), le Roman de la Rose a choisi Echo pour ce rôle. Elle devient ainsi écho visuel, par l'imprécation qui fera de Narcisse la victime du «mirëors perilleus» (1571). Dès lors, Narcisse devra vivre le reflet de la situation d'Echo: partenaire passif et implacable envers elle, il sera, dans son nouveau rôle actif, dédaigné par le «partenaire» qu'il a choisi, son propre reflet. Le texte met en relief cet «écho des destins»:

Si <i>ne</i> la [s'amor] li vost otroier	... il n'en pooit avoir confort
<i>Ne</i> por chuer <i>ne</i> por proier	En <i>nulle</i> fin, <i>ne</i> en <i>nul</i> sens
... (1451 s.)	... (1500s.)
... elle morut sans lonc respit.	... [il] fu mors en peu de termine.
(1456)	(1503)

Et au Narrateur de résumer l'équivalence des deux destins: «Ainsi si ot ... son guerre-don et sa merite» (1504–06).

Narcisse, en refusant son amour à Echo, lui a «donné» la mort: il a changé ainsi le don réciproque en échange; amour (don positif) contre mort (don négatif). Avec sa fin malheureuse, le programme de l'échange est donc achevé. – Un autre effet d'Echo miroir du destin se perçoit dans l'image du *chasseur chassé*: Narcisse, occupé à «chacier» (1472), sera celui qu'«Amors tint en ses roisiaus» (1440)²¹.

Ovide est le premier à introduire l'élément de la reconnaissance dans le mythe de

²¹ La métaphore de la chasse pour l'amour est aussi bien un lieu commun (au sens technique de «topos») qu'une des données récurrentes de notre texte (cf. l'entrée *Cupido* dans le dictionnaire cité de P. GRIMAL).

Narcisse²². La prédiction du devin Tirésias, «si se non noverit» (*Mét.* III, 348), marque le début d'un trajet narratif qui va de l'ignorance à la reconnaissance:

Iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago;
Uror amore mei, flammis moveoque feroque. (v. 463s.)

– et c'est cette reconnaissance de soi qui donne à Narcisse l'envie de mourir: «O utinam a nostro secedere corpore possem! (III, 467)

Sous ce rapport, le Roman de la Rose ne suit pas son modèle, mais s'insère dans la tradition: L'amour se joue du début à la fin sur le mode du mensonge²³: Au niveau du vocabulaire, la croyance de Narcisse se révèle comme trompeuse.

Et cis maintenant s'esbahi,
Car ses ombres l'ot si trahi,
Qui cuida veoir la feture
D'un enfant bel a desmesure. (1485–88)²⁴

Narcisse ne sut pas distinguer l'être du paraître, «ses ombres» de l'«enfant bel a desmesure» – il «perdi d'ire tout son sens» (1502) et mourut. Dans sa passion néfaste, il a aimé l'Autre dans le Moi, l'image que son propre désir a créée.

Narcisse, d'abord à plat ventre devant la fontaine («adens», 1481), tombe mort «touz envers» (1574). L'envers, dans le Roman de la Rose, c'est la mort – le Narrateur frappé par la première flèche d'Amors sera lui aussi «arieres ... versez» (1698, éd. Lecoy). Cette image fait allusion au reflet (le contraire de la situation normale), donc au danger des miroirs.

1.3 Le miroir

Le Roman de la Rose s'écarte sensiblement d'Ovide en transposant l'aventure de Narcisse au niveau du Narrateur. Cette partie-ci deviendra même plus importante dans l'ensemble du roman.

Tout l'épisode a lieu dans une partie du jardin de Deduit, dans un cadre allégorique. L'endroit précis se présente comme *locus amoenus* superlativé («En un trop biau leu arrivé», 1425, traduit presque le terme latin) avec tous ses éléments constitutifs typiques²⁵. La fontaine, distinguée par sa singularité, en est le centre (elle s'oppose aux «bonnes fontaines» du verger entier, 1383). – C'est, comme on voit, dans un paysage

²² P. HADOT, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, art. cit., 93.

²³ Précisons que le terme n'a pour nous aucune connotation morale. Nous l'entendons au sens de GREIMAS: c'est un / paraître / qui renvoie à un /être/ faux ou à un /non-être/. Cf. l'entrée «(modalités) véridictoires» dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, par A.-J. GREIMAS et J. COURTÉS, Paris 1979.

²⁴ Pour le topos courtois de l'amant «esbahiz», cf. R. DRAGONETTI, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les 'Arts d'aimer'*, *RGand.* 7 (1959), 5–48.

²⁵ Pour le *locus amoenus* et son contexte historique, voir E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (1978), p. 202–206; *id.*, *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*, *RF* 55 (1941), 219–256, et J. FRAPPIER, *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1976, p. 187s. (article *Le thème de la lumière de la «Chanson de Roland» au «Roman de la Rose»* (p. 181–198), publié d'abord dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 20 (1968), 101–124.

entièrement fictif et codifié que l'aventure du Narrateur va se dérouler – une interprétation autobiographique est à écarter²⁶.

La surface de la fontaine se transforme dans le Roman de la Rose en un véritable appareil catoptrique caractérisé par le nombre 2²⁷. Or, ce n'est pas un nombre innocent :

«Symbole d'opposition, de conflit, de réflexion, ce nombre indique l'équilibre réalisé ou des menaces latentes. Il est le chiffre de toutes les ambivalences et des dédoublements ... Le nombre 2 symbolise le dualisme, sur lequel repose toute dialectique, ... tout combat...»²⁸.

Avec ces qualités, il est au centre de tout le Roman de la Rose (qui se compose de 2 parties ...) et structure ses «fontaines» (comme les 2 tonneaux de Jupiter, 6813ss., 10627ss., ou les 2 fleuves de Fortune, 5980ss.) – autant d'images qui symbolisent en rhétorique *fons eloquentiae*, la source du discours lui-même²⁹. La fontaine est donc aussi origine du texte, fait dont nous aurons encore à parler.

Le Roman de la Rose représente le miroir d'Ovide d'une nouvelle façon. L'image qu'il choisit, celle des 2 cristaux, a déjà suscité bon nombre d'interprétations: Certains ont vu en eux le reflet des yeux de la Dame³⁰. Comment concevoir alors que ce sont ces mêmes cristaux qui font naître l'objet du désir, la Rose – qui elle aussi a été comprise comme image de la Dame³¹? Il nous semble plus convaincant de dire que les cristaux sont *d'abord* les yeux du spectateur³². L'origine de cette image se trouve dans le récit d'Ovide, *Mét.* III: «Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus.» (v. 420).

Mais voici que se pose une nouvelle question: de *quel* spectateur les cristaux figureraient-ils les yeux – de Narcisse ou du Narrateur?

Dans l'article que nous venons de citer, Jean Rychner affirme que les cristaux «devaient avoir depuis toujours leur vertu» (p. 42), par le sortilège de la fontaine: Cupidon y «sema ... d'Amors la grainne» (1589). Ainsi, les cristaux auraient exercé leur pouvoir déjà sur Narcisse.

²⁶ Cf. C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford 1936 (chapitre «The Romance of the Rose», p. 112–156), p. 115s., et D. POIRION, *Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose*, in: *Essays in Honor of L. Solano*, Chapel Hill 1970, p. 153–165, en particulier 162.

²⁷ Cette fontaine «s'entreglose» donc par celle dans la deuxième partie du roman, construite autour du nombre 3 et symbolisant la Trinité divine, 20386ss.

²⁸ J. CHEVALIER/A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris 1969.

²⁹ Cf. Quint. 6, 1, 51, «At ... [in peroratione] ... totos eloquentiae aperire fontes licet», cité dans LAUSBERG, §436. Voir aussi §§468, 1079, 2b (note 1), et 985, p. 484.

³⁰ Cf. J. FRAPPIER, *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1976, p. 162, et M.-R. JUNG, *Etudes sur le poème allégorique...*, Bern 1971, p. 302.

³¹ Une remarque analogue se trouve dans J. RYCHNER, *Le Mythe de la Fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, in: *Le Lieu et la Formule, Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel 1978, p. 33–46 (en particulier p. 42).

³² Cf. E. KÖHLER, *Narcisse, la Fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris*, *Journal des Savants* (1963), 86–103, en particulier 96ss. – Pour lui, les cristaux sont le lieu de rencontre des yeux du spectateur et des yeux de la Dame. Ce point de vue est aussi celui de D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, p. 46s.

Nous comprenons le texte autrement: Comme dans Ovide, où c'est «fons ... nitidis argenteus undis» (v. 407) qui renvoie à Narcisse son image, le Roman de la Rose ne présente d'abord qu'une «fontaine clere et pure» (1470). Elle n'est au début que simple miroir réfléchissant. Le sortilège du Dieu d'Amour ne concerne pas encore la Fontaine: il ne fait qu'*amener* Narcisse à cet endroit, pour qu'il soit pris, par l'image de sa propre beauté, d'une passion funeste – qui, si nous comprenons bien le texte, était demeurée à l'état latent jusque là:

Mes cis fu *por sa grant biauté*
Plains de desdaing et de fierté ... (1449s.)

L'expression «mirēors perilleus» n'apparaît qu'au moment où le Narrateur regarde la fontaine. C'est lui qui mentionne les cristaux; il n'en est pas question dans l'histoire de Narcisse, que le Narrateur insère comme glose dans le récit de sa propre aventure.

Nous croyons donc que les 2 cristaux sont bel et bien une «cristallisation» des «yex vers» (1573) de Narcisse. Cupidon a transformé la fontaine en un piège visuel: au lieu de réfléchir l'objet du désir, elle le *fait naître* (cf. *infra*). – Puisque les 2 prismes de la «Fontaine d'Amors» (1597) renvoient à l'amour néfaste de Narcisse, nous aurons à nous méfier de la passion que le Narrateur concevra pour la Rose – et nous verrons que là aussi, tout se joue dans le regard...

Il convient ici d'examiner les particularités du reflet que les cristaux font naître (1540–70): On remarque tout de suite que leur manière de représenter n'est pas objective³³. Après une lecture attentive du passage, nous sommes arrivé à l'hypothèse que ce miroir fait constamment allusion à la rhétorique:

- «colors» (1546) renvoie aux *colores rhetorici*, les ornements du discours. Les traités d'Onulf de Spire et de Geoffroy de Vinsauf (cités dans Faral, *Les Arts poétiques...*) en font l'inventaire.
- «[quanqu'] aorne» (1551) est à rapprocher de l'*ornatus*, fonction que remplissent les *colores rhetorici*³⁴.
- «a orne» (1552) montre que l'image est une construction: au hasard se substitue un ordre – c'est exactement ce qui se passe dans les procédés de choix de la création poétique.
- Le dévoilement des choses cachées (1567–70) rejoint ce thème: Ce n'est pas la nature que les cristaux présentent, mais son image construite.

Selon notre hypothèse, la fontaine devient l'origine du discours poétique, métaphore traditionnelle s'il en fut. On ne sera dès lors pas surpris de voir naître de ce lieu magique l'image de la Rose, centre et élément conducteur du texte.

³³ Il faut se garder d'adopter un point de vue aussi simpliste que celui de J. V. FLEMING, *The Roman de la Rose, A Study in Allegory and Iconography*, Princeton/New Jersey 1969, qui prétend que l'auteur ne décrit ici que «physical sight» et que le miroir n'a rien de magique, mais reflète le monde réel. Ses qualités magiques ne seraient que «distilled by the critics» (p. 94ss.).

³⁴ Voir E. FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924, p. 89–97 (pour *ornatus*), p. 49s. et 321–327 (pour *colores rhetorici*). Cf. aussi LAUSBERG, §§ 538–1054 (pour *ornatus*).

Pour mieux savoir à quoi nous en tenir au sujet des miroirs, jetons un coup d'œil sur le long exposé que Nature en fait aux v. 18153–18286:

On constate que ce n'est qu'un seul type de miroir qui rend une image «fidèle» – encore faut-il bien y prendre garde (18163–66). Tous les autres «miroirs» pervertissent la réalité (agrandissement, rapetissement, rapprochement, éloignement, miroir ardent). Un type nous intéresse particulièrement: c'est celui du *miroir déformant* (18173–208). Ces miroirs-là «font diverses ymages aparoir» (18173s.):

Et font fantomes aparans
A ceus qui regardent par ans.
Font les neïs dehors *paroir*
Tous vis, soit par aigue ou par air... (18181–84)

Tout se joue au niveau du paraître: L'effet de réel que l'image produit est trompeur: la Rose ne serait-elle qu'un tel fantôme?

L'exposé de Nature se résume dans la phrase:

Briement miroir, s'il n'ont ostacles
Font aparoir trop de miracles. (18207s.)

Et l'effet de ces «miracles» sur le récepteur:

N'il n'est nus qui si bien regart
Qui sovent ne faille en regart
Dont maintes choses jugie sont
D'estre *mout autre* que ne sont. (18243–46)

Dans son discours, Nature montre donc avec évidence (bien qu'elle feigne de garder le secret, 18247 ss.) le caractère mensonger, trompeur, des miroirs. Le sort de Narcisse et du Narrateur se déroule sous leur influence néfaste, la «dece Vance» qui les caractérise depuis toujours³⁵ (cf. 1609).

1.4 Le Narrateur comme victime du «mirēors perilleus»

Il est bien clair que le Narrateur va jouer le rôle de Narcisse, puisqu'il s'en souvient sans cesse (1435–38, 1511–18, 1571–74). D'un autre côté, le texte avertit le lecteur que le Narrateur va être trompé (1571–94), qu'il va être, au même titre que Narcisse, le gibier attrapé:

Car mentenant ou *las chaī*
Qui maint homme a pris et trahi. (1613s.)

L'amour que lui inspire la Rose est démesuré: c'est «noveles rages» (1583), irrémédiablement, car «ci n'a mestier, sens ne mesure» (1585): L'amoureux est fou, possédé

³⁵ Quelques récurrences du concept de «dece Vance» dans le discours de Nature: 18196, 18210, 18231, 18238, 18258; à mettre en rapport avec l'épisode de Narcisse, *passim*. – Pour les illusions optiques provoquées par les miroirs, voir R. DRAGONETTI, in: *Mélanges R. R. Bezzola, art. cit.*, p. 89–94, et J. BALTRUSAITIS, *Le Miroir, Essai sur une légende scientifique*, Paris 1978, surtout p. 241 (Narcisse) et le chapitre «Abus, erreurs et fallacies».

d'un désir excessif³⁶. Son amour est une oscillation entre les extrêmes: voici, mis à part ses «sous-titres» (38 et 10651), encore un point de rapprochement entre l'amour et le Roman de la Rose, unité née de l'antithèse (cf. *supra*):

<i>Douceur y a et amertume</i>	(le Narrateur parle de Biau
J'ai bien senti et cogneü	Semblant, une des flèches
Qu'el m'a aidé et m'a neü. (1874–76)	d'Amors)

Nous voici en présence du grand topos courtois de l'*amant martyr*, topos qui est explicite au v. 1837 et qu'Amors reprendra dans son enseignement au Narrateur, surtout aux v. 2267ss. – La flèche dont Amors a atteint le Narrateur provoque chez celui-ci un état de «mort-vie»: par son «oignement precieus» (1848), l'amant est «conforté», car son suzerain «ne viaut pas que je muire» (1850).

Souvenons-nous que même l'odeur des roses a fait du Narrateur un «embasméz» (1629), une sorte de cadavre – et voici qu'au v. 10562, le même Amors prédit que «Guillaume de Lorris» reposera dans un tombeau «plain de baume». Mais lui aussi ne mourra qu'en apparence, puisque le «je» du Narrateur continuera tout au long du roman³⁷.

Le terme «doux» revient dans beaucoup de passages concernant le baume et la Rose: on peut voir là autant de renvois au terme rhétorique de «suavis», une des *virtutes elocutionis*³⁸. Vu sous cet angle, le tombeau embaumé de «Guillaume de Lorris» est le tombeau d'un langage de la *fin'amor*, langage qui sera ensuite transformé en un autre langage de la *fin'amor*³⁹ par un deuxième auteur (fictif ou réel?), «Jean de Meung».

L'aventure du Narrateur a presque toujours été interprétée comme heureuse⁴⁰. Après tout ce que nous venons de dire au sujet des miroirs, il est permis d'en douter. L'exposé de Nature a montré que l'effet de réel produit par l'image reflétée dans le miroir est mensongère et ne sera donc qu'apparemment «sanz decevoir» (1560). Il est à cet égard significatif que la Rose se présente au Narrateur comme *odeur*, trace passagère et évanescence. Car c'est bien une «Rose» et non une Rose que le Narrateur poursuivra, une image et non une réalité. En effet, cet objet magique est une projection extériorisée du désir du Narrateur: Puisque les cristaux ne montrent qu'une partie du

³⁶ Pour le topos de la folie amoureuse (*foudaz*), cf. R. DRAGONETTI, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les 'Arts d'aimer'*, *RGand.* 7 (1959), 5–48.

³⁷ Serait-ce là une réminiscence du Narcisse d'Ovide, condamné à «se mirer» encore dans les eaux du Styx? (*Mét.* III, 505)

³⁸ Cf. LAUSBERG, §§ 336, 1079, 2c, et 1079, 2e, où l'*oratio ornata* est métaphorisée par le miel (Homère/Quintilien).

³⁹ Car «Jean de Meung» aura envers Amors «le cuer ... tant *fin*» (10579). Le Narrateur sera toujours possédé d'un amour fou, terme de la rhétorique courtoise, on l'a vu.

⁴⁰ Quelques exemples: Selon D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, p. 47, le rêveur aurait su éviter le danger du désir narcissique, «puisque dans le miroir un autre mystère va l'attirer plus loin, conformément ... à la logique de l'amour vrai». F. GOLDIN, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca/New York 1967, p. 54, est de l'avis que «the Dreamer escape[s] the fate of Narcissus». Une opinion analogue se rencontre chez E. KÖHLER, *Journal des Savants*, art. cit., 102.

verger (1564), l'«objet» réfléchi dépend du point de vue du spectateur. Ainsi, le Narrateur concevra son «objet» dans un endroit écarté; il le remarquera «entre mil choses» (1615) et va élire un seul bouton de tout le «rosier» (1655s.): le texte met en évidence que le Narrateur arrive près de sa «Rose» après toute une série de choix. Ces choix ne sont cependant pas libres: c'est le désir, «grant envie» (1619), qui mène le Narrateur vers son but. En se rappelant l'origine de ce désir, les deux cristaux, on constate que la «Rose» est en dernier lieu une image narcissique⁴¹.

Le trajet de la quête montre que la «Rose», tout en se dévoilant, se réserve: Dans les deux parties du roman, l'approche de la «Rose», interrompue par divers obstacles, conduit à une avance trop audacieuse (le baiser, 3478; le désir de la toucher, 14808 ss.) qui amène un interdit renforcé. Bref, comme Amors l'a prédit au Narrateur:

Ce que querras ne verras pas (2322)

L'amour ne sera jamais plus que l'amour d'un objet lointain⁴², ou plutôt de son image, que le Narrateur ne cessera de vouloir surmonter pour arriver à l'objet réel.

1.5 Les lecteurs du Roman de la Rose – victimes du «mirèors perilleus»?

Comme le Narrateur, le lecteur⁴³ verra son attente trompée à la fin du roman. Leurré par des promesses grandioses, comme:

Qui du songe la fin orra
 Je vous di bien que il porra
 Des jeux d'Amors assés aprendre,
 Par quoi il vueille bien entendre
 Que je die et que j'encomance
 Dou songe la senefiance.
 La vérité qui est couverte
 Vous sera lores découverte
 Quant espondre m'orrés le songe,
 Car il n'i a mot de mençonge. (2067–76)⁴⁴

Le lecteur s'exposera au triste sort de l'amant malheureux:

Lors feras chatiaus en Espagne
 Et avras joie de noient... (2442s.)
 ...
 Lors commenceras a plorer
 Et diras: «Dieux! ai je *songié*? (2448s.)

⁴¹ Il est intéressant de constater que la psychanalyse utilise le terme d'«image narcissique idéalisée» pour une projection du désir narcissique dans un objet idéal. Cf. G. ROSOLATO, *Le Narcissisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13 (numéro «Narcisses», printemps 1976), 7–36, en particulier 22s. – Dans son livre *La Rose et l'Utopie*, Paris 1976, J.-C. PAYEN arrive par une tout autre voie que la nôtre à la constatation que «la *fin'amors* est authentiquement narcissique dans la mesure où la Rose n'est pas autre chose qu'une image mythique, pour ne pas dire un phantasme de l'*ego*» (p. 18).

⁴² Pour le topos du désir du lointain, cf. R. DRAGONETTI, *RGand, art. cit.*, 45ss.

⁴³ Précisons que nous comprenons sous ce terme le Narrateur, manifesté dans le texte par le pronom «vous», à distinguer du lecteur extratextuel. Ce qui nous intéresse, c'est donc l'image du lecteur telle que le roman lui-même nous la donne.

⁴⁴ D'autres promesses suivent les vers 15, 28, 1600, 15147, 21213 etc.

Lui aussi se réveillera brutalement, car, comme Amors l'a prédit, la «senefiance» se dérobera par la fin du songe (cf. *infra*, 3.5).

Qu'un personnage nommé Amors joue un rôle capital dans un roman qui se proclame «Art d'Amors» (38), personne n'en sera étonné. C'est sous son attribut, la «Rose» (893–96), que tout le roman se place; en tant que suzerain du Narrateur (1955–58), il prendra même une place privilégiée comme instance d'énonciation, ce qui se montre dans son exposé des commandements et épreuves auxquels le Narrateur devra se soumettre (1884–2764). Qu'on se souvienne à cet égard surtout de sa prophétie (10526–678): dans ce passage central, il est censé exister même avant les «auteurs» du livre!

Amors inspirera l'amour au lecteur («Qui amer vuet, or y entende», 2061), par son langage, bien sûr: car qu'est-ce que la robe d'Amors (876–901) sinon une variation métaphorique sur le thème des couleurs et des fleurs de rhétorique?⁴⁵ – Mais avant tout, Amors, personnage ailé, est l'*oiseleur*:

Car Cupido, li filz Venus
Sema ici d'Amors la *grainne*,
Qui toute a tainte la fontaine,
Et fist ses *las* environ tendre,
Et ses *engins* i mist pour *prendre*
Damoiseles et damoiseaus,
Qu'*Amors ne veut autres oisiaus*. (1588–94)

Or, Amors prédit qu'il fera de «Jean de Meung» son envoyé:

Je l'afubleré de mes eles
Et li chanterai notes teles
Que puis qu'il sera hors d'enfance,
Endoctrinés de ma sciance
Il fleütera mes paroles
Par quarrefors et par escoles
Selonc le langage de France,
Par tout le regne, en audience,
Que jamés cil qui les orront
Des dous maus d'amer ne morront ... (10637–46)

L'auteur du Roman de la Rose deviendra le porte-parole d'Amors, maintenant le lecteur dans le même état que Narcisse et le Narrateur. Dans cette perspective, le roman prend la même faculté que l'«oignement precieus»: son langage est un remède, mais un remède dont il faut se méfier, car l'*oiseleur* est un personnage astucieux:

... li oiselierres
Qui tent a l'oisiau comme lierres
Et l'apele par dous *sonnés* (21491–93)

...

⁴⁵ Cf. *supra*, section 1.3, et LAUSBERG, § 540, 8: «Der *ornatus* mit dem Akzent auf der *varietas* heit *flos*.».

li fox oisiaus de li s'apprime,
 Qu'entendre ne set le *sofime*
 Qui l'a mis en *deception*
 Par *figure de diction...* (21497–500)

Nous constaterons vers la fin du roman comment se déploieront les pièges de la fiction.

1.6 Les miroirs linguistiques

Après avoir examiné l'aspect thématique des miroirs dans le Roman de la Rose, nous procéderons maintenant à une «micro-analyse» de leurs aspects au niveau de la langue proprement dite, car c'est là aussi que l'étonnante complexité de ce roman se manifeste.

Le moment décisif, celui où le spectateur devient victime d'Amors en jetant son regard dans le miroir, revient trois fois après l'*exemplum* de Narcisse. – D'abord, le Narrateur dit que

(A) Ou fons de la fontaine aval
 Avoit deus pierres de cristal
 Qu'a grant entente remirai (1537–39, segment A)

Suit une description de l'image que les 2 cristaux font naître. – Le segment B contient un rappel de l'histoire de Narcisse et généralise ensuite en disant que n'importe quel spectateur serait attrapé par le piège du miroir:

(B) C'est li mirëors perilleus,
 Ou Narcisus li orgueilleus
 Mira sa face et ses yex vers,
 Dont il jut puis mors touz envers.
 Qui en cest mirëor se mire
 Ne puet avoir garant ne mire
 Que tel chose a ses yex ne voie
 Qui d'amer l'a tost mis en voie. (1571–78)

Après avoir développé la puissance de la fontaine, le Narrateur revient à sa propre aventure (segment C):

(C) Après me pris a regarder
 Et la fontaine a remirer
 Et les cristaus⁴⁶, qui me monstroient
 Cent mile choses qui paroient.
 Mes de fort hore m'i miré. (1603–07)

Chaque segment mentionne le miroir et souligne l'intensité du regard, soit par un qualificatif («a grant entente», segment A), soit par une redondance des lexèmes du regard («se mirer», «yex», «regarder» etc., segments B et C).

⁴⁶ Leçon de Lecoy – celle de Poirion, «escris», nous paraît douteuse.

La langue reproduit les miroitements par la répétition de voyelles ou syllabes:

- | | | |
|---------------------------------|----------|--|
| (A) Ou fons de la fontaine aval | (1537) | |
| Qu'a grant entente remirai | (1539) | |
| (B) Mira sa face ... | (1573) | |
| ... mirëor (se) mire | | |
| ... (ne) mire | (1575s.) | jeu de reflets en <i>mir-</i>
(<i>figura etymologica</i>) |

Ce segment comporte en outre une abondance exceptionnelle en rimes identiques.

- | | | |
|-------------------------------|--------|--|
| (C) Mes de fort hore m'i miré | (1607) | |
| ... deceü | (1609) | } passage qui suit immédiatement
après le segment C |
| ... eüsse ... cogneü | (1610) | |

Le son et le sens se rejoignent dans ces passages analogues.

Au niveau lexical aussi, on assiste à un jeu spéculaire entre les trois segments: B, qui traite du malheur de Narcisse et se distingue donc des passages A et C, agit comme un *miroir* (mot mis en relief dans ce segment) entre ces deux segments: Comme s'il les réfléchissait, les lexèmes «cristal» et «remirer» ne se rencontrent que dans A et C – en position inverse!

Au niveau sémantique, nous relèverons le segment C, celui qui est le plus important pour la suite du récit, en ce qu'il concerne directement l'aventure du Narrateur: Le moment où celui-ci se regarde dans le miroir y apparaît trois fois, avec des structures sémantiques distinctes. Si le Narrateur est Agent et le miroir Patient⁴⁷ aux v. 1603s., ce rapport est renversé aux v. 1605s., pour aboutir à la structure finale (1607) où le Narrateur, devenu Agent et Patient à la fois, est compris dans une action ré-fléchie au sens étroit de l'expression.

1.7 Le rôle du regard

Dans Ovide, c'est dans le regard que commence, se maintient et se termine (par la mort) la passion amoureuse de Narcisse (*Mét.* III, 420–503). – Encore une fois, l'épisode correspondant dans le Roman de la Rose ne reproduit ce thème que de façon sommaire: le moment de tomber amoureux est lié au regard (1483s.). La densité du motif est transférée à l'aventure du Narrateur: L'abondance des verbes de la perception visuelle suffirait à elle seule à le prouver. Mais c'est la suite de l'histoire du Narrateur qui développe ce thème fondamental: Il n'est en rien surprenant que les flèches d'Amors frappent le Narrateur non seulement au cœur, foyer traditionnel de l'amour (1766, 1823, 1858), mais aussi dans l'œil (1694, 1743). Le discours d'Amors au Narrateur révèle même que c'est l'œil qui est le centre de l'amour, et non le cœur:

Qui ce qu'il aime plus regarde
Plus alume son cuer et larde. (2345s.)

...

⁴⁷ Agent: celui qui est à l'origine d'une action; Patient: celui qui la «subit» ou en est la cible.

Car li *cuers* de riens ne se diaut
Quant li *oel* voient ce qu'il viaut. (2749s.)

C'est donc là, dans le regard, que l'amour et la tromperie se joueront tout au long de notre roman.

Il est de ce point de vue significatif que la cinquième flèche d'Amors s'appelle *Biau Semblant* (1840–80): de caractère ambigu, elle blesse et guérit à la fois (cf. *supra*); son nom ne signifie pas seulement «extérieur» et «mine», mais fait aussi allusion à l'apparence, au paraître trompeur. – Ce mot «semblant» revient dans un autre nom, *Fausemblant*, celui du personnage le plus contradictoire de tous: Fils de Barat (= tromperie) et d'Ypocrisie, c'est un être de la tromperie, du déguisement, du mensonge visuel aussi bien que linguistique (cf. sa «confession», notamment 11187–11220, et la «ruse des faux pèlerins», 12033 ss.).

En acceptant Fausemblant comme vassal (12010ss.), Amors poursuivra l'assaut du Château de Jalousie sous le signe de la tromperie. La quête de la «Rose» s'en trouve compromise – il s'agira de savoir distinguer le paraître de l'être à la fin du Roman de la Rose ...

2. Pygmalion

Abordons maintenant le deuxième volet du Roman de la Rose avec une de ses scènes principales, l'épisode de Pygmalion (20817–21214). Il nous importera de ne pas le traiter isolément, comme beaucoup de critiques l'ont fait, mais de le mettre en rapport avec l'histoire de Narcisse. Ce faisant, nous espérons arriver non seulement à une meilleure compréhension de l'aventure de Pygmalion, mais du roman dans son unité. Car c'est bien là que se situe son importance.

2.1 Les *Métamorphoses* et le *Roman de la Rose*

Le récit suit Ovide, *Mét.* X, 243–297 (ss.). – Pour ne relever que les différences les plus frappantes, nous dirons que nous assistons à la même transposition de l'épisode du registre mythique au registre courtois que pour le cas de Narcisse. Et, surtout, le récit s'épand considérablement: d'une cinquantaine de vers chez Ovide, on passe à près de 400. Le développement se situe notamment au niveau des paradigmes vestimentaires et musicaux, qui donnent au récit du Roman de la Rose son caractère spécifique.

2.2 L'aventure de Pygmalion dans le *Roman de la Rose*

Dans Ovide, Pygmalion vit en chasteté pour se protéger contre la nature de la femme, qui est essentiellement mauvaise (*Mét.* X, 243–46). Sa statue n'est ainsi qu'une semblance de femme: il crée «formam... qua femina nasci/nulla potest» (v. 248s.), car il s'agit pour lui de ne pas entrer en contact avec une femme réelle. – Or, dans le système de valeurs du Roman de la Rose, notamment dans sa deuxième partie,

refuser d'aimer, c'est-à-dire choisir Chastaé, ne peut pas manquer d'irriter Vénus, force antagoniste de celle-là. Pygmalion encourt ainsi la vengeance d'Amors :

Amors en son regart le lasse
Si fort qu'il ne set que il face. (20839s.)⁴⁸

Tout comme Narcisse, Pygmalion «s'esbahist» (20836) à la vue de sa statue: il est hors de lui. Si Narcisse était tombé dans les lacs d'Amors sans s'en rendre compte, le Narrateur s'était aperçu que le miroir l'avait trompé, sans pour autant pouvoir résister à la «rage» d'amour. Or, Pygmalion se retrouve dans exactement la même situation :

Or sui par ceste [sc. ymage] mal baillis,
Par li m'est touz li sens faillis. (20847s.)

...
Or sui je li plus fox du sicle! (20857)

Lui non plus ne saura se dégager du piège dans lequel il est tombé, et les symptômes de son amour rejoignent ceux que nous avons pu découvrir pour le Narrateur :

En un estat point ne demore:
Or aime, or het, or rist, or plore,
Or est liés, or est a mesaise
Or se tormente, or se rapaise ... (20933–36)

Un autre passage nous révèle encore une fois que son amour est un amour fou (tout se joue ici à la rime!) et trompeur – et qu'il est lié à la mort :

Ensint *occist*, ensi *afole*
Son cuer et sa pensee *fole*
Pymalions li *deceüs*, ... (21065–67)

Car «Amors tost sens et savoir» (20924), à tel point que Pygmalion se demande «dor gié?» (20843) – un renvoi manifeste à la problématique complexe du songe dans notre texte.

Dans la deuxième partie du Roman de la Rose apparaît une nouvelle conception de l'amour, sans toutefois remplacer pour de bon celle qui avait caractérisé la première partie (nous y avons fait allusion sous 1.4). Il nous semble en effet qu'il faudrait davantage tenir compte des aspects qui rapprochent les passions amoureuses de Narcisse, de Pygmalion et du Narrateur, ce que beaucoup d'exégètes ont eu tendance à négliger.

Le grand représentant de la nouvelle doctrine amoureuse est Nature. – Génius, son messenger, sermonne l'armée d'Amors (et avec elle toute l'humanité) de s'adonner à l'amour naturel,

Por les choses continuer
Que mort ne puisse tout tuer. (19559s.)

⁴⁸ Lecoy donne «raiseaus» au lieu de «regart». La leçon de Poirion nous semble ici heureuse: elle met en évidence que tout se joue dans le regard.

Ainsi,

Voit chascuns embracier s'amie
Et son ami chascune embrace (19886 s.)

Mais gare à ceux qui vont «arer en la terre deserte» (19645)! Dans une métaphore scripturale, ils sont placés sous le signe du pervers, de l'envers:

Cil qui tel mestresse despisent [sc. Nature]
Quant *a rebors* ses lettres lisent
Et qui, por le droit sens entendre,
Par le *bon chief* nes vuelent prendre
Ains *parvertissent* l'escriture ... (19657–61)

Comme nous l'avons vu pour Narcisse, l'image de l'envers indique ici la mort: C'est elle qui aura raison de l'humanité si les hommes ne lui résistent pas, par leur «generacion» naturelle. – Or, Pygmalion avoue qu'il a bafoué les lois de Nature:

... ceste amor est si horrible,
N'ele ne vient pas de Nature.
Trop mavesement m'i nature;
Nature en moi mavés fil a
Quant me fist, forment s'avila. (20862–66).

Le nom de Nature retentit dans ces vers comme l'instance suprême à laquelle Pygmalion se sent redevable. Pourquoi?

2.3 Art versus Nature: Pygmalion et le Narrateur

La statue de Pygmalion, produit de son «engin» (20822), s'oppose dès le début à Nature: sa beauté surmonte celle des modèles de la beauté naturelle, Hélène et Lavinie (20831). La statue n'atteint d'abord qu'une *semblance* de vie: le verbe modal «sembloit» introduit la dimension du paraître.

Cette *semblance* de vie est précisément ce qui caractérise les créations d'Art. Le roman met en évidence ses efforts à singer Nature (16013–112), qui, en tant que fille de Dieu, a le privilège d'imiter son acte créateur. Il arrive cependant à la conclusion péremptoire «ja tant Nature n'aconsivra» (16072)⁴⁹: Art n'est que le copiste du copiste; le problème d'Art est exactement celui qu'aura Pygmalion:

Car Art cum(bien) qu'ele se pene ...	(16035)	correspond aux vers suivants (Pygmalion):
De faire choses quex que soient	(16037)	
... [exemples]		
... beles dames bien parees	(16055–58)	} 20826.01/02; 2831–34
Bien portretes, bien figurees,		
Soit en metal, en fust, en cire		} 20818–20
Ou quelcunques autre matire,		

⁴⁹ Pour Art comme singe de Nature, voir l'article cité de R. DRAGONETTI, in: *Mélanges J. Rychner*, et E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 522s.

...
 Ja por figure ne por trais
 Ne les fera par eus aler,
 Vivre, movoir, sentir, parler. (16062–64) } 20851–53

Les correspondances thématiques et même lexicales entre les deux passages sont évidentes. – Le hiatus entre Art et Nature, non-vie et vie se montre dans l'épisode de Pygmalion jusque dans la structure des vers:

... ele sembloit aussi *vive* [la statue]
 Cum la plus bele riens qui *vive* [créature de Nature] (20829s.)
 Ne ne furent miex *façonnees*⁵⁰
 Tant fussent bien en *façon nees* [créatures de Nature: Hélène et Lavinie] (20833s.)

Ces quatre vers exploitent d'une façon très subtile les possibilités de la rime identique: La première paire oppose le verbe conjugué (forme dynamique) de la vie à sa forme statique, adjectif + verbe auxiliaire, qui modalise encore la vie de la statue. – Les vers 20833s. exploitent non plus la catégorie, mais le sens des mots à la rime: la statue, produit d'Art, n'est que fabriquée, tandis que Nature a produit Hélène et Lavinie par la naissance.

Pygmalion est donc représentant d'Art: en tant que concurrent et imitateur («m'i nature», 20864) de Nature, il est voué à l'échec, n'ayant pas le don de faire vivre.

Le Narrateur se présente sur ce point comme un deuxième Pygmalion (après avoir vécu le sort de Narcisse):

Bien la [sc. Nature] vosisse a vous descrire:
 Mes sens n'i porroit pas soffire.
 Mes senz! Qu'ai je dit? c'est du mainz!
 Non feroit voir nulz sens humainz
 Ne par vois vives, ne par notes,
 Et fust Platonz ou Aristotes,
 Albus, Euclidés, Tholomees,
 Qui tant orent grans renommées
 D'avoir esté bon escrivain:
 Lor engin seroient si vain,
 S'il osoient la chose entreprendre,
 Qu'il ne la porroient entendre,
 Ne Pymalions entailler. (16165–77)

On le voit: le Narrateur reste l'image d'un disciple d'Art – l'œuvre littéraire est œuvre d'Art et jamais de Nature. Les efforts du Narrateur pour décrire Nature se solderont par un échec, tout comme les efforts de Pygmalion pour créer une statue vivante – le texte souligne le rapport entre les deux personnages:

⁵⁰ L'ellipse «[que la statue]» rattache «façonnees» à la statue.

Narrateur:

... tout mon sens y usé
Comme *fox* et outrecuidiés
... (16216s.)
Ains me poïst le cuer crever,
... (16222)
Que par *penser* la compreïsse
(16225)

Pygmalion:

Or sui je li plus *fox* du siele (20857)

Comment fu ceste amor *pensee*?
(20850)

La beauté suprême de Nature laisse le Narrateur sans paroles:

Por ce m'en sui a tant teüs (16230)
...
Tant est bele que plus n'en sé. (16232)

Devant Nature, le Narrateur n'est plus que bouche bée, incompréhension muette, comme Pygmalion, qui «s'esbahist a soi meïme» (20836) en essayant d'imiter Nature.

Si nous venons d'opposer ainsi Art et Nature, nous n'oublierons cependant pas d'indiquer une astuce du Roman de la Rose qui ne doit pas passer inaperçue: Qu'est-ce que cette figure de Nature, inscrite dans le roman, sinon un produit d'Art?

Retournons à l'aventure de Pygmalion: Pour désigner sa statue, le texte utilise le terme d'«ymage», l'expression habituelle pour une statue ou un portrait dessiné, bref, un produit d'Art. Or, le terme *imago* s'emploie aussi en rhétorique:

... quas *φαντασία* Graeci vocant, nos sane *visiones* appellemus, per quas *imagines* rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur... (Quintilien⁵¹; nous soulignons)

L'*imago* est dans ce contexte décidément liée au paraître: c'est l'enjeu d'une *mimesis* littéraire qui entend produire un effet de réel dans l'éternel combat entre Nature et Art. On voit bien comment ceci s'applique aux efforts de Pygmalion pour animer sa statue: Est-il besoin de dire que ces scènes n'ont pas la fonction «to heighten the comedy inherent in the story»⁵²? L'importance capitale des vêtements dans le Roman de la Rose – qu'on pense aux deux manches cousues (98, 561, 18000, 21002), image de l'œuvre et de sa dualité, à la robe d'Amors (876–894), à «la robe que je devise» (65), robe de la terre et du texte à la fois – nous rend attentifs à l'occupation de Pygmalion.

La récurrence extraordinaire des termes du vêtement montre que ce qui est en question aux v. 20931–21020, c'est bel et bien une mise en scène de la *vestitio*, procédé rhétorique qui appartient à la troisième des *rhethorices partes*, l'*elocutio*, que Cicéron caractérise en ces termes:

... ea [sc. inventa] denique *vestire* atque ornare oratione [deberet orator]»⁵³ (nous soulignons)

⁵¹ LAUSBERG, § 811, p. 402; cf. aussi §§ 422, 810 et 828, p. 412. Pour *mimesis*, voir §§ 1162–1242.

⁵² T. D. HILL, *Narcissus, Pygmalion, and the Castration of Saturn ...*, *StPh. LXXI* (1974), 404–426, en particulier 412.

⁵³ LAUSBERG, § 255; cf. aussi § 455.

La *vestitio* est donc le procédé de la matérialisation de la pensée par le travail du langage, matérialisation qui va de pair avec l'*ornatus*.

En insistant sur le paradigme vestimentaire, l'auteur renvoie, par le biais du Narrateur, à la métaphore textile du livre, qui est probablement l'une des plus répandues, dans la culture occidentale, de toutes les métaphores pour le travail poétique⁵⁴. Le jeu des vêtements a été mis en rapport avec la «technique des variations courtoises de la métaphore»⁵⁵, technique liée aux *colores* de l'*ornatus*: Les couleurs des tissus dont Pygmalion pare sa statue et les bijoux dont il l'embellit nous en disent long sur l'ornement rhétorique – vu à cette lumière, Pygmalion, l'artiste, devient le semblable du poète qui passe par l'*elocutio*. – Ainsi, un entrelacement subtil des vers fait briller un vrai bijou linguistique:

Et treceoirs gentiz et greles
De soie, et d'or, a menus peles;
Une mout precieuse atache
Par dessus la crespine atache,
Et par dessus la crepinete
Une corone d'or grelete... (20965–70)

Manifestement, le langage poétique entend ici imiter les effets ornementaux des bijoux. Et le texte continue:

Une corone d'or grelete,
Fete de precieuses pierres,
En biaux chatons en quatre quierres
Et a quatre demi compas,
Sanz ce que je ne vous cont pas
L'autre pierrerie menue ... (20970–75)

Encore une fois, la rime a un effet de sens important: «compas» – c'est le cercle, résultat du travail de l'artiste (rappelons-nous qu'au v. 20826.02, le verbe «compasser» s'applique à la statue de Pygmalion) – et le «conter» du Narrateur se rejoignent, en tant que manifestations d'Art.

La *mimesis* tactile (sculpture, voir les illusions de Pygmalion, 20927–30) et visuelle (peinture des vêtements) s'étend au domaine acoustique⁵⁶: la chanson, la musique instrumentale et la danse de Pygmalion se présentent comme un nouveau champ métaphorique où les pouvoirs du langage poétique en tant que phénomène rythmique et acoustique (surtout au moyen âge!) sont explorés:

Puis prent fretiaus et si fretele
Puis chalemiaus et chalemele

⁵⁴ Selon E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 320, Alanus, scolastique du XIIe siècle, met en rapport le livre avec la robe de Rhétorique. Cf. aussi p. 315–329.

⁵⁵ R. DRAGONETTI, in: *Mélanges R. R. Bezzola, art. cit.*, p. 104.

⁵⁶ Cf. LAUSBERG, § 1162; pour la correspondance entre rhétorique, peinture et musique au moyen âge, cf. CURTIUS, *op. cit.*, p. 87s.

Puis tabor, et fleüte et tymbre,
 Si tabore et fleüte et tymbre;
 Citole prent, trompe et chievrete,
 Si citole, trompe et chievrete;
 Psalterion prent et viele,
 Et psalterionne et viele ... (21043–50)

Ces vers rendent d'une manière admirable le mouvement rythmique de la musique et créent, par le schéma répétitif substantif-verbe dérivé, un tissu de sons qui se répondent. Les efforts mimétiques de Pygmalion retrouvent ainsi le travail poétique de l'auteur. – Mentionnons encore qu'aussi le chant de Pygmalion renvoie à ce travail: qu'on se souvienne du fameux vers initial de l'*Enéide*⁵⁷.

L'illusion que ce vaste champ de procédés mimétiques produit est si puissante que Pygmalion appelle son «ymage» «Dame» (20908): il est trompé à un tel point par cette image du réel qu'il met en scène son mariage avec la statue (21012–20) et qu'il essaie même de le consommer avec elle dans son lit (21059–61). Mais l'échec ne se fait pas attendre: Pygmalion, «li deceüs» (21067), n'aime qu'une «ymage» (21068) – retour au nom initial de la statue qui clôture le programme narratif de la *mimesis*.

La suite du récit se rattache, parfois d'assez près, à Ovide, *Mét.* X, v. 270–94. Le rôle de Vénus devient cependant plus actif dans le Roman de la Rose: c'est décidément elle, et non un baiser de Pygmalion, qui «envoia ame» à la statue (21117). – Dans la deuxième partie du roman, Vénus prend une grande importance: c'est aussi elle qui rend possible l'assaut réussi du Château de Jalousie. Il s'agit seulement de savoir si son intervention prendra un aspect positif ou non ...

A la suite de son intercession, nous ne nous étonnerons pas de voir Pygmalion pris dans un délire d'amour devant sa statue:

Et quant de plus près la *regarde*
 Plus art son cuer et *frit et larde*... (21131s.)

Passage qui reprend presque mot à mot ce qu'Amors a dit au Narrateur:

Et saches que du *regarder*
 Feras ton cuer *frire et larder* ... (2341s.)

Pygmalion devient donc un *amant martyr*. – Est-il besoin de le souligner? Comme pour le Narrateur et Narcisse (cf. section 1.7), le regard joue un rôle primordial dans l'amour de Pygmalion. La *vestitio* de la statue, *mimesis* visuelle, comporte à cet égard un trait significatif: Le sculpteur ne couvre pas le visage de sa statue (20955) pour maintenir la communication visuelle avec elle, ce qui va enfin l'exposer à la vision mensongère de la statue «vivante».

2.4 Le Moi et l'Autre: Pygmalion dans le *Roman de la Rose*

Encore davantage que le mythe de Narcisse, celui de Pygmalion a provoqué des inter-

⁵⁷ Chanter, c'est travailler le langage; cf. CURTIUS, *op. cit.*, p. 155.

prétations idylliques⁵⁸. Et, en effet, il semble proposer une solution heureuse – mais ne nous fions pas trop aux apparences en lisant le Roman de la Rose ...

A la fin de l'épisode de Pygmalion, on rencontre encore une de ces fameuses promesses du Narrateur (cf. *supra*, 1.5):

Bien orrois que ce segnefie
Ains que ceste ovre soit fenie. (21213s.)

Il n'en sera rien, on s'en doute – ce qui nous reste, c'est de bien lire le texte ...

Après l'invocation de Vénus, en rentrant chez sa statue, Pygmalion hésite: est-ce la vie qui anime son «ymage»?

Ne set se c'est mençongne ou voir (21140)

...

... il a poor d'estre enchantés. (21143)

L'écart entre vérité et mensonge est indécis; le monologue de Pygmalion est d'un intérêt primordial dans la perspective de tout le roman:

Voille je pas? Nennil, ains songe.
Mes onc ne vi si apert songe.
Songe? par foi, non fais, ains veille. (21145–47)

Pygmalion se trouve pris dans le dilemme veille/songe, en rapport avec celui de vérité/mensonge: deux dichotomies de l'homologation desquelles, on l'a vu, dépend toute la *senefiance* du roman. – Cet énoncé de Pygmalion se présente, en réduction, comme le trajet narratif du Roman de la Rose lui-même: veille → songe → songe «apert» (= manifeste: illusion de réel) → veille: Le Narrateur et Pygmalion se rencontrent de nouveau.

2.5 Les miroirs linguistiques

La réponse de la statue est extrêmement importante dans notre examen des rapports entre Pygmalion et son «ymage»:

[P:] Est ce *fantome*, ou *anemis*...? (21149)

[St:] Ce n'est *anemis* ne *fantome*
Douz *amis*, ains sui vostre *amie*,
Preste de vostre compaignie
Recevoir, et m'amor vous *offre*,
S'il vous plect *recevoir* tel *offre*.» (21154–58)

⁵⁸ Même ceux des critiques qui tiennent compte du rapport que le Roman de la Rose établit entre les deux mythes ne le font souvent que pour les opposer: Pygmalion réussirait là où Narcisse a échoué. – A titre d'exemples: A. M. F. GUNN, *The Mirror of Love*, Lubbock/Texas 1952, voit dans l'aventure de Pygmalion «attainment of maturity» (p. 288); D. POIRION, *Narcisse et Pygmalion dans le Roman de la Rose*, in: *Essays in Honor of L. Solano*, Chapel Hill 1970, p. 153–165, parle de «triomphe sur le vide et la mort» à la fin de son article. Cf. aussi: *id.*, *Le Roman de la Rose*, p. 198s. T. D. HILL, *StPh. LXXI* (1974), *art. cit.*, passe en revue les opinions critiques à ce sujet pour arriver à une interprétation semblable, qui le conduit à une vue à notre avis assez simpliste de la fin du roman.

La réponse de la statue «vivante» se révèle n'être qu'un reflet de la question de Pygmalion – le chiasme lexical projette le doute sur «ceste merveille» (nous comprenons la négation – élément nouveau – comme expression du désir de Pygmalion).

Les vers qui suivent le renforcent encore: non seulement ils contiennent des effets d'écho, de reflet, mais encore ils mettent en scène la structure d'un don réciproque incomplet: la «réponse» de la statue ne concerne en dernier lieu que le contre-don dont elle doit être le donateur («offre»), tandis que le don n'est envisagé que du côté du donataire («preste de ... recevoir»). La statue n'expose en effet aucune revendication de sa part – un fait qui devient logique si l'on considère son énoncé comme rien d'autre que le reflet du désir narcissique de Pygmalion: Vénus a donné une vie trompeuse à une projection du sculpteur lui-même, à un *pro-ductum* de son art qui est appelé à incarner le rôle passif dans une passion dont Pygmalion se constitue en part active.

Le texte met en relief que ce *pro-ductum* narcissique est d'une beauté extrême, au même titre que le reflet que Narcisse voit dans la fontaine et la Rose que le Narrateur choisit dans le Jardin de Deduit: les objets du désir narcissique, produits de l'idéalisation, n'admettent plus que l'hyperbole:

Narrateur/«Rose»:

Entre ces boutons en eslui
Un si tres bel, qu'envers celui
Nus des autres riens ne prisé
Puisque je l'oi bien avisé;
Car une color l'enlumine
Qui est si vermeille et si fine
Con Nature la pot plus faire. (1655–61)

Narcisse/reflet:

Qui cuida veoir la feture
D'un enfant bel a desmesure. (1487s.)

Pygmalion/statue:

Si devint si tres bele dame
C'onques mes en nulle contree
N'avoit l'en si bele encontree. (21118–20)

L'illusion de Pygmalion rejoint celle de Narcisse: comme lui, il croit aimer l'Autre, mais n'aime que le Moi, à savoir une image narcissique devenue objet.

La frontière entre Moi et Autre commence à se dissoudre dès qu'Amors a attrapé notre héros:

Sovelment as mains la detaste
Et croit, aussi cum se fust paste,
Que ce soit *sa* char qui li fuie,
Mes c'est *sa* main qu'il y apuie. (20927–30)

Le flou de la distinction s'aperçoit jusqu'au pronom possessif. – Après la transformation – nous venons de le voir – les frontières entre Moi et Autre s'effacent: à un certain

endroit, ce ne sont plus que deux personnages au comportement parfaitement identique:

... si s'entrefient
 D'amors, et de dons se mercient,
 N'est joie qu'il ne s'entrefacent;
 Et par granz amors s'entrebracent;
 Cum deus columbiaus s'entrebaisent
 Mout s'entr'aiment et mout se plaisent. (21165–70)⁵⁹

Deux sujets se sont amalgamés dans un seul pronom personnel et un préfixe, comme le réel et le reflet se rencontrent à la surface du miroir de Narcisse...⁶⁰ – Examinons encore le passage suivant:

Or est Pimalions aaise,
 Or n'est il riens qui li desplaie,
 Car riens qu'il vueille el ne refuse
 Se rienz oppose, el est concluse;
 S'ele commande, il obeïst:
 Por riens ne la contredeïst
 D'accomplir *li* tout son desir. (21175–81)

Le pronom de la dernière ligne fait problème. Dans sa traduction du Roman de la Rose (Paris 1971–76, t. II, vol. 4), A. Lanly traduit les deux derniers vers ainsi: «en aucune façon il ne lui *refuserait* d'accomplir tout ce qu'elle désire». Mais «contredire» signifie en premier lieu «défendre, interdire»: ce sens peut être maintenu en traduisant: «en aucune façon il ne lui *interdirait* d'accomplir tout ce qu'il désire», car selon T–L, *AW*, «li» s'applique au masculin comme au féminin (datif atone).

En adoptant notre traduction, nous serions en présence de la même structure incomplète du don réciproque qu'auparavant: la statue ne serait alors qu'une projection appelée à donner satisfaction à Pygmalion, sans obligation de la part de celui-ci. Il n'est toutefois pas nécessaire de se fixer à l'une ou l'autre des traductions: comme le préfixe *entre-*, le pronom *li*, dans son ambiguïté, fait se confondre la statue avec Pygmalion: elle est le reflet de l'artiste.

2.6 La descendance incestueuse

Dans Ovide, tout semble finir bien: la naissance de Paphos est le résultat d'un mariage auquel Vénus assiste. Bien sûr, l'histoire de la descendance de Pygmalion est malheureuse (*Mét.* X, v. 300: «Dira canam»), mais elle semble constituer un récit à part:

⁵⁹ L'édition Lecoy donne une redondance encore plus grande du préfixe *entre-*.

⁶⁰ Cf. R. DRAGONETTI, in: *Mélanges R. R. Bezzola, art. cit.*, p. 109. Cette interprétation de la répétition du préfixe *entre-*, que la nôtre suit en partie, s'oppose à celle de J.-C. PAYEN, *L'espace et le temps dans le Roman de la Rose*, *CHLR*, 1978 (2/3), 253–257: «l'exemplum de Pygmalion développe une érotique de la réciprocité féconde soulignée..., par l'usage répété du préfixe *entre*» (256). Le même critique met en relief que c'est le bonheur qui caractérise l'amour de Pygmalion: *Le bonheur dans la littérature française aux XIIIe et XIIIe siècles*, *CHLR*, 1980 (1), 1–18, en particulier 15; et *La Rose et l'Utopie*, p. 229ss.

de par sa longueur, elle n'est plus directement en contact avec l'aventure de Pygmalion.

Or, dans le Roman de la Rose, la descendance nous semble remplir une fonction bien définie dans l'ensemble de l'épisode, voire du roman.

Le texte nous suggère que l'enfant de Pygmalion et de sa statue est mâle: la désinence *-us* remplace le *-os* dans Ovide et au v. 21186. Ceci a trompé même F. Lecoy: dans sa table des noms, t. III, il donne «PAPHUS, fils de Pygmalion». Même faute de lecture – ou d'interprétation? – chez J.-C. Payen, *La Rose et l'Utopie*, p. 235. – Or, Ovide souligne qu'il s'agit d'une fille:

Illa Paphon genuit, de *qua* tenet insula nomen.

Editus *hac* ille est ... [sc. Cinyras] (*Mét.* X, v. 297; nous soulignons)

Il est fort probable que ce détail ait été traduit et renforcé dans le Roman de la Rose de façon consciente: la désinence masculine fait flotter le doute même sur la descendance directe de Pygmalion.

Le récit de l'inceste entre le roi Cinyras et sa fille Myrrha suit d'assez près le modèle d'Ovide, en l'abrégant considérablement. Le fils qui naît de cet amour illicite, Adonis, joue un rôle assez important dans notre roman⁶¹. C'est le «douz amis» de Vénus, qui, malgré la défense de celle-là, chasse des bêtes dangereuses et qui est finalement blessé mortellement par un sanglier: la filiation de Pygmalion reste malheureuse (15675–750). – Mais ce n'est pas le seul trait qui rapproche Adonis de ses ancêtres: lui aussi vit sous le signe de l'illicite. C'est le deuxième amant de Vénus (elle a trompé Vulcain avec Mars⁶² et trahit maintenant ce dernier avec Adonis) et participe ainsi au «double adultère» de la déesse. Mais il y a plus: Qu'est-ce qu'Adonis d'autre que le produit lointain de Vénus elle-même? Car c'est elle qui a rendu possible la descendance de Pygmalion et de sa statue: en dernier lieu, Vénus partage donc un amour incestueux avec Adonis; il s'avère que le faux paraître et l'inceste se poursuivent jusqu'au dernier membre de la lignée de Pygmalion.

Pour caractériser le faux paraître et la tromperie, le texte exploite les ressources de la langue: Un examen attentif de l'aspect phonique du Roman de la Rose montre que le hiatus [əi] retentit avec une fréquence frappante dans des passages où il est question de mensonge et de tromperie. – Voici quelques exemples:

Le Narrateur devant	Cis mirëors m'a deceü
le miroir de Narcisse:	Se j'eüsse avant cogneü... (1609s.)
Coquetteries et ruses	... que por ce plus tost pleüst
féminines:	A ceus que decevoir deüst. (9037s.)
Déguisement de Fausemblant:	Semblant ravoit il [sc. Male Bouche] bien veü
	Mes faus ne l'ot pas conneü.
	Faus iert il, mes de fauceté
	Ne l'eüst il jamés reté ... (12119–22)

⁶¹ Pour les versions du mythe, voir P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1963.

⁶² Cet épisode est évoqué notamment après les vers 13840, 14159 et 18061.

Illusions de «miroirs et distances»: Et quant ensi sont deceü
 Cil qui tex choses ont veü ... (18231s.)
 Pygmalion: Pymalions li deceüs
 Por sa sorde ymage esmeüs (21067/8)⁶³

Il est probable que ce signal phonique marque le paraître d'une chose trompeuse, mensongère. Le thème du regard revient également sous le «eü» de «veü» – voici de nouveau rassemblés les thèmes fondamentaux du regard et de la tromperie.

Or, dans le passage que nous venons d'examiner, ce signal [əü] est mis en évidence on ne peut plus clairement:

Touz bons eürs eüst eüs
 S'il n'eüst esté deceüs ... (on parle de «Cynaras», 21189s.)

L'emploi massif de ce hiatus nous semble confirmer, au niveau phonétique, ce que nous venons de constater au niveau thématique: la descendance de Pygmalion se joue sous le signe néfaste de la tromperie et du faux paraître: Tout se passe comme si le récit de sa descendance avait la fonction de nous signaler que l'amour de Pygmalion a été le plus monstrueux de tous ces incestes: l'amour avec une projection de son propre désir.

3. Vers la fin du Roman de la Rose

Arrivé à ce point de la lecture, on aimerait savoir en quoi le rapprochement des 2 mythes de Narcisse et de Pygmalion peut contribuer à l'interprétation de la fin du roman.

Dans son renvoi à l'épisode de Narcisse (20876ss.), Pygmalion se vante que contrairement à celui-là, lui peut toucher son «ymage» et ainsi alléger sa douleur – mais selon notre analyse, Pygmalion est dupe de la *mimesis* arrivée au sommet de son pouvoir persuasif; œuvre d'Art, la statue ne saura jamais vraiment se ranger du côté de Nature. L'échec fondamental de l'amour narcissique frappe donc Pygmalion comme son «prédécesseur»; leur amour n'est rien d'autre qu'amour du reflet, du faux paraître: voici qu'apparaît le miroir, centre fatal du Roman de la Rose, qui est lui-même «Miroër as amoureux» (10651). Et ceci à plus d'un titre: il est d'abord somme, encyclopédie contenant une multitude de points de vue sur l'amour; en tant que *speculum*, il se classe dans un genre didactique très en vogue au XIII^e siècle⁶⁴. Mais ne serait-il pas autre chose encore: piège pour ses lecteurs, le plus grand des miroirs trompeurs qu'il met en scène dans son texte même?

⁶³ Quelques autres passages semblables: 3956–58, 4087s., 10640s., 11184–86, 12125s., 13463s., 18073s., 18237s.

⁶⁴ Cf. J. BATANY, *Approches du Roman de la Rose*, Paris 1973, p. 53s.; R. DRAGONETTI, in: *Mélanges R. R. BEZZOLA*, art. cit., p. 89; J. FRAPPIER, *Histoire, mythes et symboles*, Genève 1976, p. 150.

Et que faire de la fiction du songe ? Le roman cache son secret. Le rêve est-il «(ne) mie mençoncier» (4) ou «truffe et mençonge» (18363) ? Nature dit :

Ne ne revel dire des songes
S'il sont voir ou s'il sont mençonges... (18499s.)

Le Narrateur saurait-il franchir le seuil du songe – ou ne serait-ce là qu'un succès illusoire, à l'instar de celui de Pygmalion, qui se révèle comme tel essentiellement «après coup», dans sa descendance malheureuse ? Le Narrateur rejoindrait-il Narcisse et Pygmalion, victimes d'Amors, l'oiseleur et chasseur rusé, et de Vénus, l'épouse infidèle ? Autant d'avertissements que le texte nous fournit et dont il faudra tenir compte en lisant la fin du Roman de la Rose.

La raison principale pour laquelle l'interprétation de ce texte est si ardue consiste dans le fait qu'il est soutenu par la figure de l'allégorie, dont nous ne retiendrons ici qu'un aspect interprétatif⁶⁵.

ἀλληγορίαν facit continua *μεταφορά* (Quintilien)⁶⁶

La métaphore et l'allégorie ont donc beaucoup en commun. Dans l'allégorie, une *semblance* (un signifiant second, pour l'auteur, renvoyant au soi-disant *sensus literalis*) remplace la *senefiance*, liée au signifiant original (renvoyant au *sensus allegoricus*). Or, ce qui frappe dans notre texte, c'est l'absence quasi totale d'explications de l'allégorie ou d'allusions au *sensus allegoricus*, procédés qui sont pourtant fréquents pour ce trope. Le récit ne fait constamment que *promettre* une explication ou en proposer de contradictoires.

En lisant la fin du roman, il faut suivre la trace de la «Rose» qui, en tant qu'élément central du récit allégorique, possède une valeur métaphorique très complexe : C'est l'image de la Dame, de la femme en général, de son sexe même. Ne nous fixons pas à une seule de ces possibilités : somme toute, c'est la métaphore mystérieuse de la féminité, portée à la perfection⁶⁷. – Mais cet objet du désir a une fonction narrative bien précise : c'est la «Rose» qui clôture le texte (titre et avant-dernier vers), c'est elle qui est au centre de la quête, programme narratif qui se poursuit tout au long du texte malgré toutes les péripéties. Son déploiement est donc aussi le déploiement du texte romanesque⁶⁸, dont elle symbolise l'ornement rhétorique (*flos*) en tant qu'image concentrée de toutes les fleurs qui embellissent le langage du Roman de la Rose.

⁶⁵ Nous excluons notamment son côté théologique, non pertinent pour notre objet d'étude. – Pour plus d'information sur l'allégorie, voir D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, p. 11–39 ; P. ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, p. 253–256 (pour les fonctions de l'allégorie), et M.-R. JUNG, *Jean de Meun et l'allégorie*, *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 28 (1976), 21–36. Ce dernier exégète avance une thèse intéressante : «Le Roman de la Rose de Jean de Meun est une allégorie de la lecture.» (28)

⁶⁶ LAUSBERG, § 895 ; cf. aussi §§ 896–901.

⁶⁷ Cf. D. POIRION, *Le Roman de la Rose*, p. 24–26.

⁶⁸ Comme l'a déjà remarqué A. M. F. GUNN, *The Mirror of Love*, Lubbock/Texas 1952, p. 94 et 304.

Ce roman, c'est un récit, il faut bien le voir, qui est assumé par une multitude déconcertante de narrateurs: Tout d'abord, il y a deux narrateurs, à l'extérieur et à l'intérieur du songe (nous avons désigné ce dernier par «Narrateur» tout court). Mais bientôt apparaissent d'autres personnages qui font des discours, à leur tête Amors, à qui succèdent Raison, Nature, Amis, la Vieille, pour ne nommer que quelques narrateurs importants. Leurs énoncés prennent souvent une longueur et une indépendance telles que le lecteur du Roman de la Rose confond leurs voix et ne sait plus à qui attribuer tel ou tel discours – car tous ces narrateurs sont caractérisés par le pronom de la première personne du singulier. – Derrière tout ce brouillage extraordinaire, force est de postuler une instance énonciatrice unique renvoyant à l'auteur, qui tient les fils de son roman dans sa main et qui cache sans arrêt ses cartes dans un jeu du «je»: partie de brouillage astucieuse et mise en œuvre du mélange, thème qui, nous l'avons vu, joue un rôle important dans ce roman qui est lui-même une unité formée à partir de 2 parties ...

C'est à la fin que tout se décide. – Le passage final est introduit par un passage d'un symbolisme clairement sexuel. Encore faut-il le lire au niveau que Genius a proposé quand il a parlé de l'amour selon Nature:

Mes cil qui des *grefes* n'*escrivent*,
 Par qui li mortel touz jors vivent,
 Es beles *tables* precieuses
 Que Nature por estre oiseuses
 Ne lor avoit pas aprestees,
 Ains lor avoit por ce prestees
 Que tuit i fuissent *escrivain* ... (19629–35)

La mise en rapport amour/écriture fait donc du passage mentionné *aussi* une mise en œuvre de l'écriture du roman, et ceci à un point décisif: il introduit le cueillette de la «Rose».

Comme pour déjouer une dernière fois l'attente du lecteur, cette action est ralentie, décomposée en quatre phases: 21695/6, 21705–30, 21740–42, 21775–79 (suit le vers final).

Malgré les interdictions de violence de la part de Bel Acuel («Bel Acuel por Dieu me prioit/ Que nul outrage fait n'i oit», 21699–700, et «trop sui outrageus, ce dit», 21739), le Narrateur blesse la «Rose» en «entamant» (21716) l'écorce de ses branches et en élargissant le bouton (21730). Tout à fait conscient de sa faute, le Narrateur proclame: «Vez ci [tout] quanque g'i forfis» (21731).

Ce qui suit est fondamental. Le Narrateur entend dévoiler le mystère de la «Rose», c'est-à-dire en faire sortir «la grene» qui «ne pooit paroir» (3369) pendant tout le récit (notamment 3357–70), étant non seulement le secret de l'amour, mais encore celui du texte: L'auteur devait le garder jalousement pour ne pas montrer ses cartes et mettre à mort son récit, car si la «Rose» avait été dévoilée, tout aurait été dit.

Le dessein du Narrateur reste cependant projet: «... je *volioie* tout cerchier».

(21724). Encore une fois, le secret se dérobe à lui de façon extrêmement subtile:

Et fis lors si *meller* les grenes
Que se *desmellassent* a penes (21727s.)

Le secret se rend impénétrable, par un mélange – qui caractérise même la dernière phrase du Roman de la Rose:

Atant *fu jors*, et je *m'esveille*.

Brouillage final des niveaux temporels: le passé – apparemment celui du Narrateur éveillé – est relayé par un présent qui ne peut s'attribuer ni à lui ni au Narrateur onirique: c'est comme si le Narrateur en dehors du songe s'éveillait à son tour, non plus dans le passé de son aventure, mais dans le présent de son énonciation: le roman serait alors seulement à venir.

Or, on le sait bien, rien de tel ne se produit, comme Amors l'a prédit; la fin du texte reprend jusqu'aux termes de cette prophétie:

[Jean de Meung racontera]

Jusqu'a tant qu'il avra *coillie*
Sus la branche vert et *foillie*
La tres bele *rose vermeille*
Et qu'il soit *jors* et qu'il *s'esveille*.
Puis *vodra* si la chose *espondre*
Que rienz ne s'i porra repondre:
Se cil conseil metre i peüssent,
Tantost consillié m'en eüssent
Mes par cesti ne puet or estre,
Ne par celi qui est a nestre ...
(sc. «Guillaume» et «Jean»; 10599–608)

Par grant joliveté *cuelli*
La flor du biau rosier *fuelli*
Ensi oy la *rose vermeille*.
Atant *fu jors*, et je *m'esveille*. (21777–80)
... mon *vuel* encor *demorasse* (21776)

La volonté du Narrateur de «demorer» encore dans le verger doit être interprétée de la même façon que sa volonté d'«espondre» le songe, de livrer sa *senefiance*. Sur les deux plans, l'échec est manifeste: la *senefiance* et la Rose réelle se dérobent par la fin du songe; il ne restera au lecteur qu'à se demander où l'auteur du Roman de la Rose et le secret de son récit se cachent – et d'adopter la position «que songes soit signifiante» (16), donc de s'en tenir à ce que le roman lui-même dit.

Par sa fin, le Roman de la Rose déclare impossible l'effort gigantesque du Narrateur de passer de l'image de la Rose à sa réalité; tout comme Pygmalion, il a été trompé par une *semblance* de réalité, de vie.

Le combat entre Nature et Art, combat dans lequel Art a sans arrêt essayé de traverser le miroir pour déboucher sur le réel, a montré à la fin l'impuissance d'Art à atteindre Nature.

Mais est-ce qu'on peut parler d'impuissance en présence d'une mise en scène aussi magistrale de tous les pouvoirs de la fiction, d'une œuvre d'art qui est en même temps œuvre *sur* Art, telle que le Roman de la Rose?