

LE VERGER DE DEDUIT, UN «PARADIS ARTIFICIEL»?

Armand Strubel
Université de Montpellier

RÉSUMÉ

Pourquoi tant d'acharnement, dans la bouche de Genius, à dénigrer le verger de Dedit, où se déroule toute l'aventure?... Le chapelain de Nature «moralise» cet espace, des lors, face au «parc de l'agneau», le séjour enchanteur construit avec les *topoi* du lyrisme souffre d'un véritable déficit ontologique. Ce *locus amoenus* est le cadre du *dedit*, un lieu de tentation, surtout celle d'une contemplation esthétique, purement passive et qui cantonne le narrateur dans l'inventaire des perceptions agréables. Mais la fascination n'est pas innocente, elle se situe parfois à la limite de la pathologie. Elle ne permet de saisir que des reflets, des ombres ou des illusions. Quelle réalité ont ces roses, reflets de reflets? Ce monde est refermé sur lui-même: le jeune homme regarde Oiseuse qui se regarde dans son miroir. Le risque ici, c'est celui de rester captivé par le fantasme, captif, dans un processus de répétition, d'enlèvement, de frustration. Tel est le sort qui attend l'Amant auprès des rosiers: confronté —comme Narcisse— au caractère insaisissable de l'objet du désir. Mais n'est-ce pas là la vraie leçon d'amour, celle que le dieu d'Amour se garde bien de glisser dans ses «commandements»?

MOTS-CLEF: paradise, *locus amoenus*, fascination.

ABSTRACT

«Dedit's orchard, an 'artificial paradise'». Why does Genius show such a stubborn disdain for Diversion's garden? Nature's priest "moralises" this space: since then, before "the lamb's park", the charming hall built on the *topoi* of lyricism undergoes an ontological deficit whereby it becomes an "artificial paradise". This *locus amoenus* stands as a place of temptation, a passive aesthetic contemplation site which the narrator turns into a bare inventory of nice perceptions. But such fascination does sometimes verge pathological borders, allowing only for reflections or illusions. How real can these roses, reflections of other reflections, be? This is a self-enclosed world gazing at itself: the young one looks at Oiseuse, who looks at herself in the mirror... Here the peril consists on the bewitchment of gaze, lost in an ongoing process of repetition and frustration. Such is the destiny awaiting Lover by the rosebush, facing —like Narcissus— the unreachable feature of the object of desire. But, isn't this the real lesson Love is teaching, that which the God Love surreptitiously brings into his commandments?

KEY WORDS: paradise, *locus amoenus*, fascination.



Car l'amour c'est la mort
Mais c'est aussi la vie
Car l'amour c'est la mort
Et c'est le paradis

Chanson d'Henri Salvador

«Les choses ici contenues, /Ce sont truffes et fanffelues»¹: c'est Genius qui le dit, en s'adressant à l'armée d'Amour; il procède, après la longue intervention de Nature qui vient d'expliquer le fonctionnement harmonieux de l'Univers qu'un seul être (l'homme) se permet de perturber, à un curieux exercice de «glose», à propos des lieux mêmes où se passe l'action, ce verger où se déroule toute l'aventure jusqu'à la cueillette finale. Ou plus exactement, son «exposition» —selon le terme technique de l'allégorèse— porte sur la description éblouie qui a été faite du lieu par le «narrateur» de la première partie, ce «Guillaume de Lorris» devenu «l'Amant», mais qui semble avoir été dépossédé depuis de la maîtrise du scénario, voire du récit...

Cette véritable opération de déconstruction, menée avec la minutie du clerc qui «moralise» un *auctor* (on dirait Molinet qui glose le *Roman de la Rose*), nous invite évidemment à une lecture rétrospective, à une correction de l'image, mais sans aller jusqu'à déformer le texte de «Guillaume» par la grille de lecture que lui impose le chapelain de Nature. Le premier serviteur du dieu Amour, ce «Guillaume», a-t-il été à ce point naïf, qu'il nous a proposé comme idéal de l'amour un paradis de pacotille auquel il se serait lui-même laissé abuser? L'espace enchanteur évoqué au début du poème par le rêveur est pourtant riche de signes, qu'il suffit parfois de voir; mais les yeux du promeneur sont trop occupés à regarder, trop saturés de beautés immédiatement accessibles, pour qu'il voie l'essentiel (comme Perceval à la table du Roi Pêcheur?).

1. COMMENT FABRIQUER UN PARADIS DE RÊVE...

Il faut peu de choses pour rêver un paradis: pour le touriste d'aujourd'hui, ce serait un atoll avec ses cocottiers et sa plage de sable blanc; pour le navigateur de la Renaissance les Iles Fortunées (les Canaries?)... Pour le poète médiéval, encore proche de l'imagerie biblique, la «carte postale» comportait des murs, des arbres et des fleurs, le chant des oiseaux et le bruit de l'eau d'une fontaine; le modèle antique du *locus amoenus* a repris du service². Il faut peu de choses aussi

¹ Les citations sont extraites de notre édition: GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*. Éd. A. STRUBEL, Paris, Librairie Générale Française, 1992 (Collection «Lettres Gothiques»).

² A vrai dire, il n'a jamais été oublié, comme le montre bien le livre d'E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956, vol. 1, pp. 301-326 (chap. x, «Le paysage idéal»).

pour construire un espace allégorique, un paysage de mots; la *senefiance* nous est donnée d'emblée par la formule d'Oiseuse quand elle accueille l'arrivant (il s'agit du «verger de Deduit»).

1.1. CONSTRUIRE UN PAYSAGE DE RÊVE

Commençons par un truisme: tout cela n'est qu'un songe. Un paysage rêvé se compose de perceptions globales (à la manière de ces miniatures synthétiques dont le manuscrit Egerton offre un bel exemple, en montrant l'ensemble cols du jardin et ses contenus) et de flou (le rêve est-il en couleurs?). Le décor se met en place selon les mouvements du promeneur, et disparaît au fur et à mesure que l'espace se précise et se concentre autour d'un point qui sera le pivot de l'action ; il ne sera plus question des charmes de la nature par la suite, et quand Nature prendra la parole, c'est pour parler de beautés d'un tout autre ordre.

Je parle ici de «paysage»: le terme est commode, mais on ne peut passer à côté de la question de sa pertinence; est-ce qu'une succession de lieux suffit à créer un paysage? Ces lieux ne sont d'ailleurs que des lieux communs, composant un cadre abstrait qui fournit un espace pour le déplacement du narrateur — ce parcours qui jusqu'aux flèches d'Amour est le seul «événement» du texte—, ainsi que pour une collection d'impressions sensibles («je vi», «j'oï»), qui sont à la fois objet de délices (v. 480-481) et de frustration (v. 508), tant il est vrai que le désir de plaisir n'est jamais satisfait et qu'il y a toujours l'envie d'aller «voir» encore plus et «cerchier» («J'oi lors talent que le vergier/ Alase veoir et cerchier/ Et remirer», v. 1285 et suiv., v. 1416) plus loin...

L'image des «lieux» de la rhétorique est bien utile ici. Ce sont les *topoi*, les *loci communes* qui forment le matériau de cette expérience de perception onirique: la «reverdie», la conjonction des arbres, des fleurs, des oiseaux et de la source, sont trop connus pour que l'on s'y attarde maintenant; le poète rêveur n'a qu'à puiser dans le répertoire familier du lyrisme et dans la tradition antique du *locus amoenus* pour composer un paysage «état d'âme». Un tel endroit n'a pas d'autre réalité que l'accumulation des synesthésies euphorisantes.

Pour faire exister un tel «lieu», le poème recourt au remplissage par amplification; son moyen privilégié est l'énumération (fleurs, oiseaux, arbres, personnifications), un procédé d'accumulation dont le but est la saturation discursive, substitut de l'«effet de réel». Les listes concernent successivement la botanique (arbres fruitiers, fruits, arbres d'ornement), la faune (dais, chevreuils, écureuils, lapins), et à nouveau la botanique, pour les fleurs (cette fois en 10 vers, le «service minimum»!).

Rien de «descriptif» dans tout cela, mais une exploitation de séries lexicales, sans véritable souci de vraisemblance géographique, comme le montre la suite des arbres et fruits: d'abord les grenadiers, noix muscade, amandiers, figuiers, dattiers (exotique), puis les épices (clous girofle, réglisse, graine paradis, zédoine, anis, cannelle), les fruits familiers (coings, pêches, châtaignes noix, pommes poires nèfles, prunes, cerises, sorbiers, alises, noisettes) et pour terminer les arbres familiers (lauriers, pins, oliviers, cyprés, ormes, charmes, hêtres, coudriers, trembles, frènes, érables,



sapins, chênes). Il s'agit moins d'un verger, que du catalogue d'une jardinerie, ou d'une collection de jardin botanique...

Les listes, même de choses belles, ne suffisent pas cependant à créer un paradis. Le cadre ainsi rempli se réfère, virtuellement, à des images unificatrices, qui apportent le surplus de sens, et sont de véritables archétypes, comme le *hortus conclusus*, la fontaine sous le pin, et *last but not least*, l'icône du Paradis Terrestre. Le narrateur joue avec le souvenir du jardin d'Eden: v. 635-38 («paradis terrestre»), v. 640 («parevis»); mais la rime «delitables»/«espiritables» introduit un élément nouveau, moins innocent, qu'on retrouve avec les oiseaux-anges («com fussent ange espritel», v. 664), dans la mélodie qui ne «fu d'ome mortel oie» (v. 668), ou avec les «anges empenez» de la carole (724). L'air est connu, il traverse les textes qui racontent les visites au «paradis d'Amour»³.

Cependant, la comparaison avec les «sereines de mer» (672), «animaux» qui n'ont rien d'angélique si l'on en croit les Bestiaires, où elles représentent les courtisanes et la tentation fatale, apporte une dissonance dans ce concert céleste. Est-ce déjà un indice? Tout ce qui est «delitable» n'est pas nécessairement «espiritable», comme le pense ce «jeune homme de vingt ans» (c'est ainsi que se définit le narrateur, en racontant le songe «cinq ans» après). Le péché originel de «Guillaume» n'est-il pas de prendre pour le paradis ce qui n'est qu'une succession de belles *semblances*, de promesses de plaisir (éphémères comme le mois de mai)? Genius n'aura pas de mal à démonter ce château de cartes.

1.2. ALLÉGORIE, RÉPÉTITION ET TAUTOLOGIE

Se créer son paradis en imagination, en rêve, n'est pas très difficile. En faire un espace allégorique n'est guère plus compliqué, d'autant plus que l'horizon d'attente du public y prépare: ce verger, comme tant d'autres est voué à l'amour. Mais un paysage allégorique demande une clef de lecture, et c'est Oiseuse («par l'uis qu'Oiseuse overt m'ot», v. 632) qui la fournit en désignant l'endroit comme le jardin de «Deduit, le mignot, le cointel/ C'est cil a cui est cil jardins» (v. 590), ce qui peut se traduire facilement («deduit», personnification du plaisir, est le propriétaire, mais l'ambiguïté de la rhétorique allégorique n'exclut pas la réification: le verger de Deduit c'est le verger où tout n'est que plaisir, avec la possibilité d'inverser la formule: le plaisir est comme un verger d'agrément et de loisir).

L'entrée en allégorie est progressive et le dispositif est particulièrement soigné: le même «paysage» qui n'a rien d'allégorique avant l'arrivée au Mur (ainsi, les v. 45-129 proposent un exemple classique de «reverdier», sans *senefiance* particulière), le devient, d'abord par la confrontation aux «ymages» puis par l'information de la portière. D'abord se met en place l'opposition entre le dedans et le dehors, les

³ Tout ce répertoire a été bien étudié par D. RUHE, *Le dieu d'Amour avec son paradis*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1974 (*Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters*, t. VI).

«vices» et vertus. Mais à l'extérieur comme à l'intérieur, les éléments d'ambiance sont les mêmes (fleurs, oiseaux, eau claire que l'on entend «bruire»); sur cette toile de fond identique sont esquissée des *senefiances* qui restent rudimentaires, et qui se contentent de variations sur les valeurs de beauté et de laideur.

Jusqu'à la vision fatidique des rosiers le scénario est répétitif, quasi —statique, animé uniquement par une pulsion scopique (après celui d'entendre, c'est le désir de voir, de «cerchier» qui provoque les mouvements, et l'accumulation des détails). Cette recherche du plaisir purement esthétique correspond à une attitude de fascination —au sens étymologique, de «charme quasi maléfique»—, à une fixation de la perception empêchant tout dépassement; tandis qu'il fait l'inventaire exhaustif des beautés du lieu, le narrateur est devenu une proie, suivi par Amour depuis le v. 1310.

Sur plus de mille vers, entre le moment où le jeune homme rêvé quitte la «ville» (v. 94) et son arrivée devant la fontaine, nous sommes dans le ressassement: 40 occurrences de «*bel*» et «*beau*» avant l'épisode de Narcisse⁴, sans parler des innombrables emplois du verbe «voir». Les apories exposées par E. Hicks pour les personnifications du mur (dans plusieurs articles où il montre que l'allégorie est essentiellement tautologie)⁵, se retrouvent dans l'ensemble de cette construction mentale. La tautologie, maladie infantile de l'allégorie, se traduit ici par la propension aux dédoublements, à la diffraction: la rivière, la «gravelle» et les oiseaux au dehors; les oiseaux, la fontaine et les cristaux à l'intérieur... Le paradigme par excellence de l'invention, dans toute cette partie, semble être la reduplication, comme dans un miroir: le «mai» de la nature extérieure/ le contenu du verger; la reprise du motif des oiseaux, la symétrie inversée entre *ymages* et danseurs... Narcisse serait-il le symbole de l'écriture allégorique qui ne peut que se redupliquer?

J. Frappier avait pressenti cette possibilité de lire de l'épisode de Narcisse comme reflet emblématique de la création allégorique: le poème est un récit de songe, dans lequel le narrateur se dédouble et fait agir et parler son reflet; quand le jeune homme rêvé se penche sur l'eau, il n'est déjà plus qu'une ombre contemplée par le rêveur... Toute œuvre allégorique est un jeu de miroirs et de reflets, entre image et sens, matière et *senefiance*. Mais chez «Guillaume», celle-ci n'est que promise, et semble se dérober, comme échappe aux yeux de Perceval l'essentiel de ce qu'il devrait voir.

⁴ v. 107, 122, 469, 482, 524, 541, 548, 611, 632, 669, 719, 721, 724, 731, 743, 750, 764, 799, 804, etc. Voir, pour cet aspect, F. POMEL, «Avatars allégoriques du *locus amoenus*: paysage et subjectivité dans quelques récits de songe du Roman de la Rose à Froissart», dans C. IMBERT et P. MAUPEU (dirs.), *Le paysage allégorique entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 51-70.

⁵ E. HICKS, «La mise en prose des formes allégoriques. Hypostase et récit chez Guillaume de Lorris», dans J. DUFOURNET (éd.), *Études sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Paris, Champion, 1984, pp. 53-82. «Donner à voir. Guillaume de Lorris ou le roman impossible», *Études de Lettres*, Lausanne, vols. 3-4 (juill-déc 1994), pp. 93-103.



2. E PERICOLOSO SPORGERSI...

Un paradis artificiel, c'est un lieu où tout est artifice, mais aussi —au sens baudelairien du mot— un lieu d'évasion, de diversion et d'aliénation. Ce *locus amoenus* —de rêve, dans toutes les acceptions de l'expression— est-il simplement, comme les paradis offerts aux touristes, en toc? Un simple trompe-l'œil dont le naïf jeune homme serait la victime? Les choses ne sont pas aussi univoques.

Le verger est le cadre du *deduit*, à la fois plaisir et diversion («divertissement» dirait Pascal) ; un lieu de tentations, surtout celle d'une contemplation esthétique, purement passive (par le regard et l'ouïe) et qui cantonne le narrateur dans l'inventaire des perceptions agréables (listes d'oiseaux, de fleurs) ou dans l'*ekphrasis* (description d'artefacts). Au milieu de ce Paradis, comme l'on s'y attend, une fontaine sous un arbre. A cet aménagement tout à fait familier du décor, s'ajoute ici une nouvelle dimension. Par une simple inscription, qui désigne le lieu comme celui où est mort Narcisse, on passe à un autre plan, celui de la «fable» (au sens où l'entendent les clercs de l'époque, de récit mythologique): la phrase «Narcisus fu uns damoisiaus» (v.1436) nous plonge dans une tout autre temporalité que la narration du songe. La disphorie, jusque là reléguée et figée *extra muros*, s'invite dans le jardin des délices.

2.1. LA MORT EN CE JARDIN

La promenade du narrateur, simple errance éblouie, finit par aboutir à un «centre», qui cumule lui aussi les séductions et les prestiges de l'endroit: «en un trop biau leu ai joé» (v.1422); «ne fu si biaux pins veü» (v.1427); même «li biaux Narcisus» s'intègre à ce décor, mais la formule qui l'annonce introduit un élément inattendu («anqui desus/Se mori» 1435). Narcisse est un intrus à tous égards dans ce jardin français, contemporain du narrateur, *hic et nunc*: ni le temps ni le lieu ne sont adaptés (mais nous sommes dans l'uchronie de l'allégorie...). La tragédie (la mort du beau jeune homme) côtoie cette accumulation de beauté, qui a fait oublier sans doute trop vite les figures inquiétantes ou pathétiques du mur. Le pin fait encore partie de l'énumération des arbres, des ingrédients de la «reverdie» (v.1287, v.1350), mais Genius rappellera qu'il est arbre de mort: le pin mortifère et les deux cristaux de la fontaine où périt Narcisse, seront mis en balance avec l'olivier, la source de vie et l'escarboucle que promet le parc de l'agneau. C'est en effet là que se situe le nœud de la question, le point de bascule du poème.

L'idée se profile, qu'il y a un prix à payer pour jouir de tout cela, et qu'entre «voir» et «avoir», le chemin est semé d'embûches. Désormais, chaque gain de plaisir (le «bel accueil», la feuille, la rose) sera chèrement payé. Même s'il n'est pas aussi dramatique que celui du personnage mythologique, le destin de l'amant semble se refléter dans cette eau. Certes, le narrateur et futur Amant, qui a de l'instruction, ne tombe pas dans le piège de Narcisse (il s'éloigne d'abord, conscient des risques, v. 1511 et suiv., mais la peur est rapidement vaincue par la curiosité). Il ne sera pas pris par sa propre «ombre». Malgré cette louable lucidité, il n'a pas vu où était le piège le plus dangereux.



Le discours du *Roman...* sur la fable connaît d'ailleurs une curieuse distorsion: la leçon que le narrateur tire de l'«esemble» aux v. 1504 et suiv. ne laisse pas de nous intriguer. Il s'agit d'un véritable détournement, d'un leurre: c'est Narcisse qui s'est montré cruel vis-à-vis des «dames», et il est assez piquant de voir son histoire récupérée comme mise en garde contre les «belles dames sans merci»... Le futur Amant ne sera pas, comme Narcisse, victime d'un amour stérile et sans objet. Ce n'est pas un simple reflet de soi qui le séduira (*se ducere*: faire sortir du droit chemin). Lorsqu'il découvre la rose dans les cristaux, il ne peut la voir qu'en même temps que son propre visage ; mais grâce à son savoir (il connaît le mythe), il ne se laissera pas dévoyer.

Cependant, les pouvoirs des miroirs sont multiples, comme Nature l'expliquera aux v. 18158 et suiv., où elle évoque leur «force», et les illusions d'optique. Or, le jeune homme a déjà croisé cet objet pernicieux, tenu en main par Oiseuse, celle qui permet d'entrer au paradis rêvé, mais qui passe sa vie à se regarder dans son miroir. D'Oiseuse, il n'a vu que la beauté, et l'attrait d'une existence vouée à la cosmétique et aux futilités: il y a différentes façons d'être amoureux de son image...

2.2. LE MIROIR ET LES CRISTAUX: LE JARDIN COMME REFLET

Le narrateur s'éloigne pour ne pas être dupe comme Narcisse, mais il est pris dans un type de piège plus subtil, que tend à son regard le curieux dispositif des deux cristaux: pas question ici d'«ombre» (v. 1483, v. 1491), de simulacre insaisissable et trompeur ni d'illusion mortelle et de fatal repli sur soi. Les pierres ont un pouvoir (une «force», comme les miroirs de Nature) défini comme «merveilleux» (v. 1537, v. 1546): la lumière du soleil leur fait réfléchir l'image du verger dans sa totalité (v. 1546-1549: «Si ot le cristal merveilleux / Itel force que touz li leus / arbres et flors, et quan que orne/ li vergiers, i pert tot a orne» et v. 1558-1559: «tot l'estre dou vergier encuse/ a ceaus qui dedanz l'eau musent»); mais l'opération de passe en deux temps, selon l'incidence (v. 1560-1563: «car touz jorz, quel que part qu'il soient,/ l'une moitié dou vergier voient; et s'il se tornent maintenant/ Puent veoir le remenant»). Genius aura beau jeu de dénoncer cette vision indirecte —à la différence de l'escarboucle, les cristaux dédoublés ne donnent pas la lumière, mais la réfléchissent— et partielle (v. 20461 et suiv.: «Quant leur clarté d'ailleurs acquierent./ Se li rai dou soleill n'i fierent»).

C'est une sorte de «mise en abyme» sophistiquée: le miroir de la surface, fatidique dans l'«exemple», est remplacé par les facettes des cristaux au fond de l'eau; le verger reflété paraît moins dangereux *a priori* que le visage vu par le malheureux amoureux de sa propre beauté, puisqu'il montre l'Autre (en l'occurrence les rosiers). Mais l'objet du désir en sera-t-il plus accessible? Notons au passage que le motif si banal de l'*inamoramento* par le regard se trouve ici sous une forme subtilement détournée: c'est dans ce dispositif optique que se révèlent les rosiers («ou mireor entre mil choses/ Quenui rosiers», v.1612). La fontaine de Narcisse assume la double fonction de reflet du monde qui l'entoure, et d'inspiratrice de l'amour. La charge négative qui lui reste associée —l'idée de l'illusion mortifère— est transférée sur



les images de l'amour-piège, celui dont les «laz» (v. 1588, v. 1610) n'entraînent pas mort d'homme, mais ont «maint home pris et traï» (v. 1611).

Le narrateur ne tombe pas, au milieu du verger, sur un monument du passé, mais sur la préfiguration de son sort: la triste histoire de Narcisse sera, une fois la *senefiance* accomplie, un miroir pour celle de l'Amant: «mes de fort eure me miré./ Las, tant en ai puis soupiré!/ Cil mireors m'a deceü» (v. 1604-1606). Il est vrai qu'entre cette «déception» et la fin tragique de Narcisse, il y a toute la distance de la métaphore, celle du désir comme mort symbolique. Ce n'est qu'au moment où le verger devient pur reflet que le jeune homme y découvre l'objet futur du désir. Si au désir de soi-même, impasse de l'amour, est fort heureusement substitué le désir de l'autre, les deux sont marqués du sceau de l'illusion et de l'égarement.

Entre le miroir d'Oiseuse, le «miroir périlleux» de Narcisse, le «miroer aus amoureux» et les miroirs aux effets funestes évoqués par Nature, il y a un fil conducteur. A la lumière de la fable et de cette étrange fontaine qui est à l'origine de l'aventure, l'emblème de la belle portière, principal instrument de son activité —objet fétiche de toute cette compagnie qui se complaît dans sa propre contemplation—, apporte un nouvel élément de lecture: l'histoire tout entière se déroule dans un espace du reflet, du songe (Jean de Meun dira «de l'illusion»). Le verger, reflet dans le songe, véritable mise en abyme de la *semblance*, perd sa consistance à l'instant même où il va être le lieu d'une action décisive. Oiseuse est l'introductrice au monde chatoyant des reflets, un monde clos où se répercutent à l'infini les belles *semblances*...

Cet univers clos dans lequel tous les êtres, objets et personnages se renvoient la même image, est révélé au narrateur entre le miroir d'Oiseuse et celui de la fontaine de Narcisse, avant qu'il ne se transforme *volens nolens* en «Amant»: le spectateur fasciné par tant de beautés est une proie facile pour les flèches... Bien plus tard, Jean de Meun s'en prend avec perspicacité à la fontaine sous le pin, dont il fait la cible principale des critiques de Genius: le poème de Guillaume est effectivement un «miroer perilleus», à la fois fête du regard et déploiement d'illusions, où la beauté l'emporte sur la signification, où la profondeur (le fond de l'eau) redevient surface réfléchissante (les cristaux). Cette vision qui découvre le «réel» fixé dans le cristal au fond de l'eau (v.1567: «com s'ele ert ou cristal portraite», à la manière des «ymages» du mur...), ce montage complexe de miroirs et de rayons réfléchissants, assimilent la fontaine au mécanisme de la vue et de l'imagination, tel que l'envisageaient les médiévaux. On a l'impression d'assister ici à la reproduction de ce processus de vision intérieure qu'est l'imagination: les rosiers n'existent que parce que leur image s'est imprimée, comme par une empreinte de cire, dans le cristal ; ils ne sont pas «vus» avant.

Nous sommes bien dans une opération de fascination: le jeune homme, qui se laisse frapper par la multitude des «impressions» visuelles et auditives, redondantes, est sous le charme, captivé par ses yeux. Le sujet rêvé se définit tout entier par cette réceptivité, et plus particulièrement par son regard ébloui, qui se laisse «promener» des images du mur à celles du verger, des danseurs, de la fontaine, des rosiers; c'est par les yeux, *corpus delicti*, que pénètrent les flèches.



3. L'IMPASSE DU FANTASME?

Stat rosa pristina nomine
Nomina nuda tenemus

(U. Eco, sur une citation de Bernard de Cluny)

Mais la fascination n'est pas innocente, elle se situe parfois à la limite de la pathologie (Agamben a écrit de très fortes pages là-dessus dans *Stanze*)⁶; elle ne permet de saisir que des reflets, des ombres ou des illusions, des surfaces réfléchissantes sans profondeur, comme ces cristaux qui ne montrent qu'une moitié du monde, pierres paradoxales dont la transparence naturelle elle-même paraît dévoyée. Quelle réalité ont ces roses, reflets de reflets (découvertes dans le miroir des cristaux, au sein d'un univers rêvé)? Ce monde est refermé sur lui-même: le jeune homme regarde Oiseuse qui se regarde dans son miroir, les danseurs se donnent en spectacle à eux-mêmes et trouvent dans cette activité stérile et futile le sens de leur existence.

3.1. DU VERGER AU CHÂTEAU

Significativement, dès que l'espace n'est plus seulement une succession d'images reçues passivement, et qu'il devient cadre de l'action, il se rétrécit progressivement, tandis que l'objet, qui semble enfin se préciser, jusqu'à devenir «tangible» (on peut le «toucher», le «baiser»), se dérobe. Les murs du verger, la fontaine, le buisson de roses, la clôture construite autour des roses, sont autant de resserrements de l'espace. Paradoxalement, ce confinement du sujet et de l'objet ne rend pas ce dernier plus présent et plus proche. Le mur entourant le verger séparait le jeune homme de son désir de voir et d'entendre; il se retrouve à l'intérieur du jardin, autour de la haie, et comme les «ymages» contribuaient à rendre redoutable le premier, les défenseurs du château mettent une barrière entre le désir et sa réalisation. Mais cette fois-ci, plus d'Oiseuse pour assurer l'entrée...

Nous retrouvons celui qu'on a appelé entretemps «l'Amant» dans la même posture qu'au départ, devant un mur, en train de se lamenter: la symétrie entre les vers 497-512 («Forment me pris a dementer», v. 498), et le *planctus* qui va du v. 3945 au v. 4056 («Mais je qui sui dehors le mur/ Trop sui livrez a grant poine...»), est remarquable; il y a juste une différence dans l'amplification. Contemplateur passif des splendeurs du verger, le sujet s'est transformé en jouet d'influences contradictoires, écoutant les discours et suivant les conseils (Ami) ou ne les retenant pas (Raison).

⁶ G. AGAMBEN, *Stanze: parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduit par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, [1981], 1994 (édition augmentée).



Devant les remparts de la tour où est enfermé l'objet du désir, il se comporte comme il l'a toujours fait: il attend qu'on le sorte de là et se plaint.

Le poème de «Guillaume» se termine sur cette impasse. Il est inachevé, peut-être accidentellement, mais aussi de manière intrinsèque: comment, en effet, se sortir de cette situation, dans laquelle toute approche déclenche aussitôt la mobilisation des résistances, jusqu'à l'emprisonnement des rosiers, définitivement soustraits à son regard et à ses timides tentatives? La conclusion anonyme du manuscrit Bnf fr.12786 apporte une solution expéditive, dénouant en 70 vers le scénario de la façon la plus pragmatique: une intervention de Pitié, assistée de Bel Accueil, Loyauté, Doux Regard et Simplicité suffit à ouvrir les portes; «Amors la blonde» (devenu une femme) vole les clés, Beauté remet le bouton de rose au jeune homme qui passe avec lui (elle?) une nuit sur l'herbe fraîche... Rien de tout cela n'est évidemment dans le ton et le registre de Guillaume.

La fin de la première partie du *Roman* est un aboutissement logique de ce qui s'est mis en place à la fontaine et même auparavant. Il n'y a pas eu de grande évolution chez le protagoniste. Rester captif de l'image, captivé par le fantasme, ne peut engager que dans un processus de répétition, d'enlèvement et au final de frustration. Tel est le sort qui attend l'Amant auprès des rosiers: plus il a l'impression de se rapprocher du but, plus il est confronté —comme Narcisse— au caractère insaisissable de l'objet du désir, toujours dérobé et finalement escamoté. N'est-ce pas là la vraie leçon d'amour, celle que le dieu se garde bien de glisser dans ses «commandements»? Mais Amour, dans son univers de rêve, de reflets et de simulacres, a-t-il autre chose à proposer?

3.2. LE VERGER ET LE PARC DE L'AGNEAU

Ce n'est pas l'image qui est perverse, mais le fait qu'elle soit prise pour la vérité du sujet... La peur de l'image et de son pouvoir de séduction traverse tout le Moyen Âge, et ne se réduit pas aux discours de Saint Bernard sur l'ornementation des sanctuaires. F. Yates, dans son *Art de la Mémoire*, cite à ce propos un passage de Thomas d'Aquin: «l'homme ne peut comprendre sans images (*phantasmata*): l'image est un simulacre d'une chose corporelle, mais la compréhension est compréhension des universaux, qu'il faut abstraire des particuliers» (p. 83)⁷. Cette méfiance qui plonge ses racines dans la théologie (la représentation du divin, la tentation de l'idolâtrie) se retrouve chez Nature quand elle évoque les pièges de l'optique, les miroirs qui tantôt éloignent ou rapprochent, tantôt montrent «les propres quantitez/ Des choses que l'en regarde» (v. 18169), ou qui multiplient à loisir les formes, faisant apparaître des «fantosmes» (v. 18184).

Mais il n'y a pas que les miroirs qui sont «decevants» (v. 18200, v. 18235 —le terme est un *leitmotiv* dans le passage)—, la vue elle-même est un sens bien peu

⁷ F. YATES, *L'art de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1966 (collection «Histoire des Idées»).



fiable en général: les yeux «desvoient» (v. 18232), et avec les visions, on ne sait jamais si elles sont «foraines /Ou, sanz plus, en la fantasie» (v. 18272). On peut aisément juger le degré de réalité et de crédibilité que possède, pour le chapelain de Nature, le verger vu par les yeux d'un promeneur, qui est lui-même un sujet rêvé. En tenant ces propos, on s'exprime évidemment comme Genius, et on cède à la tentation de la «moralisation» du jardin. A force de remettre à plus tard le dévoilement de la *senefiance*, et de privilégier la découverte de la beauté, le poème de «Guillaume» nous abandonne devant un monde de *semblances* sans profondeur de champ. L'explication différée laissait place aux charmes de l'énigme, qui est comme on le sait une des subdivisions de la catégorie rhétorique de l'*allegoria*. Mais Jean n'est pas sensible à ce mystère...

Le texte de Jean apporte le surplus de sens qui fait défaut, ou qui se dérobe. Le clerc féru de la sagesse des *auctores* revisite le jardin et greffe sur le tableau élaboré par «Guillaume» un discours philosophico-théologique assez répandu à son époque: à la place de la nature printanière et de ses charmes, dame Nature et son discours sur l'ordre du Cosmos, sur la génération et sur le bon usage du plaisir. La «comparaison» (v. 20289) entre le «biau jardin quarré» et le «biau parc», oppose le «voir» à la «fable» (20292), la mort à la vie —comme l'illustrent les deux figures de Narcisse et de Pygmalion—, le contingent et le corrompible à l'éternel.

Le parallèle offre l'occasion d'un bel exercice de glose par les «contraires»⁸, au cours duquel sont repris tous les éléments signifiants du verger de Dedit, face auxquels on pose les valeurs symétriques (le verger rond/ le parc carré, l'olivier arbre de vie/le pin arbre de mort, le chiffre trois substitué au chiffre deux, représenté par les conduites ou les cristaux, auxquels on substitue l'escarboucle...) Pourtant, il y a aussi des oliviers dans le verger (v. 1352), mais ils sont cachés au milieu des autres arbres, tous équivalents (lauriers, pins, oliviers, cyprès, ormes, etc.), et les daims, chevreuils, écureuils et lapins qui l'égaient, comme les tapisseries «mille fleurs», n'ont d'existence que décorative, la différence de l'agneau.

Mais pourquoi tant d'acharnement, dans la bouche de Genius, à dénigrer le verger de Dedit, où se déroule toute l'aventure, même celle qu'imagine Jean? Pour dénoncer la naïveté du «jeune homme», ébloui par les *semblances* si belles qu'il se croit dans un jardin édénique? Un abus de langage, sans doute, mais que l'on peut mettre sur le compte de l'enthousiasme juvénile. Entretemps, l'Amant a eu tout loisir de constater que l'amour n'est pas un paradis... Ce jardin de délices n'est sans doute pas le jardin des supplices, mais la souffrance est au bout du chemin. Les paradis artificiels de Baudelaire promettent le plaisir, mais au prix de l'addiction et de la frustration: celui qu'ouvre Oiseuse n'en est pas loin.

Le chapelain de Nature «moralise» cet espace, et lui apporte une *senefiance*, cette signification cachée que le texte nous promet souvent sans jamais l'exposer; ce n'est sans doute pas celle de «Guillaume», car nous avons changé d'univers et de

⁸ Voir à ce propos les v.21577 et suiv.: «Ainsi va des contraires choses:/ Les unes sont des autres gloses...». La dialectique conduit à la «diffinicion» (v. 21582, v. 21586).



cadre de référence, en passant du lyrisme ou du roman, au savoir mis en fiction. Dès lors, face au «parc de l'agneau», le séjour enchanteur — construit avec les *topoi* du lyrisme— souffre d'un véritable déficit ontologique. Mais celui que propose le chapelain d'une religion sans nom est-il plus «réel»? Le parc de l'agneau n'a jamais été vu par personne, par nul œil mortel.

