

Antoine Gautier & Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)



Guillaume de Lorris

Scève

Mme de Sévigné

Rousseau

Musset

Gide

Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide

Catherine Fromilhague

Avant-propos

GUILLAUME DE LORRIS

Fabienne Pomel

Quand « robe » rime avec « lobe »
et « gobe » : enjeux du lexique des parures
et semblances chez Guillaume de Lorris

SCÈVE

Xavier Bonnier

« En si douteuses lisses » : la poétique
de l'entre-deux dans *Délie* de Scève

MME DE SÉVIGNÉ

Cécile Lignereux

Les modulations des aveux de tendresse
dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan

Laure Depretto

Y a-t-il un « côté Dostoïevski »
de Mme de Sévigné ?

ROUSSEAU

Frédéric Calas

Présentation de soi : élaboration de l'*ethos*
et processus perceptuels dans *Les Confessions*
de Jean-Jacques Rousseau

Isabelle Chanteloube

Rousseau et la présentation de soi
dans *Les Confessions* : une scénographie
de la transparence

MUSSET

Esther Pinon

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et
blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*,
Il ne faut jurer de rien et *Il faut qu'une porte soit
ouverte ou fermée*

Sylvain Ledda

Musset et le proverbe. Écriture et structure

GIDE

François Bompaire

Sotie, ratage et réinvention du roman
dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

Françoise Rullier-Theuret

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-
Monnayeurs* : dénégations romanesques et
construction téléologique

ISBN 978-2-84050-879-3



9 782840 508793

SODIS
F386793



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°12

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,
Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel,
Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John
Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bréoul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce

Antoine Gautier &
Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)

Guillaume de Lorris,
Scève, Mme de Sévigné,
Rousseau, Musset, Gide



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-879-3
PDF complet – 979-10-231-2069-1

Avant-propos – 979-10-231-2070-7

I Pomel – 979-10-231-2071-4

II Bonnier – 979-10-231-2072-1

III Lignereux – 979-10-231-2073-8

III Depretto – 979-10-231-2074-5

IV Calas – 979-10-231-2075-2

IV Chanteloube – 979-10-231-2076-9

V Pinon – 979-10-231-2077-6

V Ledda – 979-10-231-2078-3

VI Bompaire – 979-10-231-2079-0

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2080-6

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

Guillaume de Lorris

QUAND « ROBE » RIME AVEC « LOBE » ET « GOBE » :
ENJEUX DU LEXIQUE DES PARURES ET SEMBLANCES
CHEZ GUILLAUME DE LORRIS

Fabienne Pomel

Université Rennes 2 - CETM/CELLAM

Deux paires de rimes¹ se rencontrent dans le texte de Guillaume de Lorris, qui attirent l'attention du lecteur sur l'importance des parures en même temps que sur leur ambiguïté : *robe* y rime en effet successivement avec *go(u)be* (v. 59-60 et v. 863-864) et *lobe* (v. 1050-1051). Or *gobe* et *robe* ont des valeurs potentiellement négatives. *Gobe*, dont on ne sait s'il est d'origine onomatopéique ou s'il est issu d'un présumé **gobbo* gaulois au sens de « bouche », peut signifier en emploi adjectival « fier » (traduction choisie par A. Strubel²), « somptueux » mais aussi « orgueilleux », voire « hâbleur, vain » ou « vaniteux », et comme substantif « plaisanterie, facétie ». Nos actuels *gober* (« croire naïvement ») et *goberger* (au double sémantisme de « bombance » et « vantardise ») font écho au sens de « parole vaine, vantarde ou trompeuse ». Quant à *lobe*, d'origine germanique, il caractérise un discours flatteur de séduction ou une tromperie. Guillaume emploie le mot en rime avec *robe* à propos de Richesse pour garantir la vérité de sa parole : « Richece ot d'une

- 1 Voir sur les rimes dans ce roman C. Ferlampin-Acher, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *-ment* dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58, mais aussi D. Poirion, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.
- 2 Édition de référence, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992. Le concordancier établi par D. Hüe est précieux : <www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/rrose/concrr.html>.

porpre *robe*, /Et nel tenez pas a lobe [...] » (v. 1050-1051). Jean de Meun reprendra notamment la rime *robellobe* dans la bouche de Faux Semblant et de la Vieille, deux personnages de rusés³. Cette rime topique est attestée dans le *Roman de Renart*, dans les fabliaux, mais aussi les miracles et mystères entre les XIII^e et XV^e siècles⁴.

Quant au mot *robe*, issu du germanique **rauba*, à partir du sens étymologique de « vol, larcin, pillage », il s'emploie en ancien français pour un ensemble d'habits composé de plusieurs pièces (notamment l'ensemble cote, surcot et manteau)⁵ ou parfois le seul vêtement de dessus, enveloppant le corps, sans spécification de sexe. Dans le passage au programme de l'agrégation, on relève 18 occurrences du mot, se rapportant à la terre, au dieu Amour, à Avarice, Richesse, Largesse ou Franchise, avec une caractérisation le plus souvent valorisante par des adjectifs (*novele* [v. 60], *neve* [v. 225], *cointe* [v. 61], *entiere* [v. 316], *porpre* [v. 1050], *fresche* [v. 1160], *bele* [v. 1214], *desguisee* [v. 822] par opposition à *usee et mauvaïse* [v. 223] pour Avarice) et des compléments de nom (*de soie, de floretes*). Le mot est associé à des verbes marquant la possession ou dépossession (*avoir, vendre*, [v. 60, 244]), la fabrication ou l'usure (*faire* [v. 61, 882] ; *user* [v. 222]) ou encore la description (*deviser* [v. 65, 876]).

Un lexique plus spécialisé précise les types de vêtements – *manteau, chape, cote, soquenïe*⁶ – tandis que se multiplient les verbes exprimant l'acte de parure vestimentaire : *parer, affubler, acesmer, vestir*,

3 « Ja ne les connistrez as robes / Les faus traïstres plains de lobes » (v. 11791-11792) ; voir aussi v. 12003-12005 ; 13781-13784 ; 14701-14705.

4 Le Corpus électronique de la littérature narrative médiévale (Garnier) donne, entre autres attestations : *Roman de Renart* (Le vilain Liétart, v. 10133-10134), et pour les fabliaux : *Dit ou soucristain* (Jean le Chapelain), *De pleine bourse le sens* (Jean le Galois), *Frere Denise* (Rutebeuf), *La robe vermeille*, *Des braies au cordelier*, etc....

5 Voir O. Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977. La robe peut représenter cinq ou six pièces de vêtements destinés à être superposés, d'où le terme de « garde-robe » ; *robe* peut parfois aussi désigner le vêtement principal de catégories spécifiques, comme les gens de justice ou les ecclésiastiques.

6 Voir respectivement v. 212, 215, 450 ; 400 ; 208, 210, 214, 450, 564, 1217 (*cote* est le plus fréquent) ; 1217.

*atorner*⁷. L'importance de ce lexique et l'abondance des descriptions de parures visent d'abord à identifier socialement les personnages. Comme l'observe O. Blanc dans son étude des vêtements médiévaux, l'accumulation, l'éclat des matières et la préciosité des coloris sont une marque élitare et ostentatoire du paraître noble. La richesse du vêtement est donc le signe extérieur d'une classe sociale, la noblesse, dans cet espace clos du verger qui exclut Pauvreté et dont la figure tutélaire est Oiseuse, précisément occupée à sa seule toilette⁸. Le vêtement, comme semblance, est donc d'abord un signe social et esthétique de (re)connaissance et d'identification sociale, voire morale.

Mais selon la logique allégorique, le lecteur est invité à voir dans le vêtement une métaphore de l'ornementation rhétorique et poétique : le roman met en effet en corrélation les parures végétale, vestimentaire et allégorique comme arts de l'ornementation. Ce sont ainsi les activités d'écriture et de lecture au sein de l'esthétique allégorique qui sont en jeu. À travers la forte présence des parures et semblances, c'est plus précisément la question du signe et de son interprétation qui est posée. Les semblances sollicitent en effet une interprétation qui engage la subjectivité, potentiellement illusoire et trompeuse : ce qui est en jeu, c'est la possibilité même d'identifier et de nommer, et donc de connaître avec certitude. La rime *robel/lobe* invite à s'interroger, avant même l'apparition de Faux-Semblant chez Jean de Meun, sur l'effet de séduction trompeuse et illusoire à l'œuvre dans les plaisirs des parures, sollicitant les sens, et tout particulièrement le regard du héros, lecteur du verger, aussi bien que la subtilité du lecteur dans le processus d'interprétation du texte. L'importance du lexique des parures et semblances vient donc interroger le processus d'interprétation des signes qui à la fois masquent, révèlent, et éventuellement égarent, d'un double point de vue esthétique et moral.

7 Respectivement v. 51, 569, 861 ; 451 ; 576, 812 ; 207, 219, 402, 403, 421, 430, 461, 821, 861, 1111, 1213, 1220, 1402 (*vestir* est le plus fréquent) ; 159, 569, 574, 854.

8 Voir v. 568-574.

SEMBLANCES ET PARURES : SIGNES ET MÉTAPHORES

Des signes, objets d'une perception visuelle extérieure

Les substantifs *semblance* et *semblant*, le premier au singulier ou au pluriel, le second toujours au singulier, sont employés en coordination avec d'autres substantifs qui renvoient à l'apparence extérieure, comme *façon*, *contenance*, *chiere*, *maniere*, *cors* ou *vis*.

Lors te vendra en remembrance
Et la *façon et la semblance*
A cui nule ne s'aparaille. (v. 2431-2433)

18

Des nobles genz de la querole
M'estuet *dire les contenances*
Et les façons et les semblances. (v. 983-985)

A *resgarder* lores me pris
Les cors, les façons et les chieres,
Les semblances et les manieres
Des genz qui iluec queroloient. (v. 795-798)

A son semblant et a son vis
Pert qu'el fu faite em paradis (v. 2983-2984) [Il s'agit de Raison]

Dans le premier cas, il s'agit de l'image intérieure de la femme aimée présente par le souvenir dans l'esprit de l'amant, évoquée par le dieu Amour, ce qui relève d'une conception de l'image comme empreinte. Dans les autres occurrences, les semblances concernent l'apparence des personnifications rencontrées dans le jardin – danseurs de la carole et Raison –, qui sont objet de verbes de perception visuelle (*veoir*, *regarder*) ou du verbe *dire*, dans une description. C'est le verbe *veoir*, associé à l'occasion à *cerchier* et à *remirer*, qu'on retrouve pour évoquer la semblance des oiseaux et celle des danseurs, objet d'un désir visuel impérieux qui motive la progression spatiale du héros :

[...] n'en preise pas .c. livres
Se li pasages fust delivres,

Que enz n'entrasse et *veïsse*
La semblance, que dieus garisse,
Des oïssiaus qui laienz estoient, [...] (v. 489-493)

Quant *j'oi veües les semblances*
De ceus qui menoient ces dances,
J'oi lors talent que le vergier
Alasse *veoir et cerchier*
Et *remirer* ces biaux loriers,
Ces pins, ces ormes, ces cormiers. (v. 1282-1287)

Dans le sillage des emplois de *semblance* et *semblant* se trouvent aussi les verbes *paroir*⁹ et *mostrer*, qui expriment la manifestation de signes extérieurs. Les locutions du type *a son semblant pert que* ou *mostrer/faire bel semblant* signalent une manifestation extérieure de la subjectivité des personnages. Ainsi lors de la réconciliation avec Bel Accueil qui salue l'amant comme s'il n'y avait pas eu de conflit antérieur ou lorsque Jalousie déplore l'attitude bienveillante de Bel Accueil face aux flatteurs :

Ainz me *mostra plus bel semblant*
Qu'il n'avoit onques fait devant. (v. 3345-3346)

Mar lor *fist onques biau semblant*. (v. 3635)

Dans cette première série d'occurrences, *semblant* et *semblance* se rattachent à l'idée d'apparence, dominante en ancien français, alors que l'étymologie latine, *similare*, a aussi le sens de ressemblance : de l'adjectif *similis* (« semblable, ressemblant ») est tiré le verbe classique *simulare* qui signifie « représenter exactement, copier, imiter », d'où « prendre l'apparence de, faire semblant ». Mais à basse époque, apparaît *similare* au sens d'« être semblable, ressembler à », d'où « paraître ». L'idée d'imitation est perceptible dans deux occurrences de la tournure *faire/faire a sa semblance*, où le mot est associé au substantif *ymage*. À propos de la statue

9 Voir l'occurrence ci-dessus, v. 2984, et l'expression « bien paroît que » : « Mes bien paroît a sa color / Qu'el avoit au cuer grant dolor / El sambloit avoir la jaunice » (v. 293-295, Tristece); « Il paroît bien a son ator / Qu'ele ere pou enbesoingnié » (v. 566-567, Oïseuse).

ou du bas-relief de Papelardie sur le mur, est ainsi posée la question de la ressemblance ou fidélité de la représentation artistique à la réalité :

Mout la ressembloit bien l'ymage
Qui faite fu *a sa semblance*,
Qu'ele fu de simple contenance (v. 418-420)

En coordination, *semblance* et *ymage* évoquent la ressemblance à l'archétype divin dans une perspective théologique, d'après la Genèse (I, 26) :

[...] Que dieus la *fist* demoinement
A sa semblance et s'ymage [...] (v. 2988-2989) [Il s'agit de Raison]

20

Les mots *semblant* et *semblance* posent donc la question des signes visuels dans la communication sociale et inter-individuelle, mais aussi plus généralement dans la création, divine ou artistique¹⁰. Les vêtements des personnifications sont autant de signes qui offrent une semblance de choix et un objet privilégié de descriptions, à côté des *ekphrasis* que sont les *ymages* sur le mur du verger (dont la semblance est aussi le produit d'une figure rhétorique, la personnification, qui donne un corps et des attributs corporels à des notions abstraites) ou la fontaine elle-même. Dans tous les cas, s'il s'agit pour le héros de voir, dans une pulsion scopique intensément stimulée, il s'agit pour le lecteur de lire et de visualiser mentalement dans le but de connaître et d'interpréter.

Des parures métaphoriques et allégoriques

Les robes de la terre et du dieu Amour se démarquent du vêtement réaliste des autres personnifications. Le vêtement de la terre, fait d'herbes et de fleurs multicolores (v. 59-66), est métaphorique : la végétation se fait parure et la métaphore contribue à la personnification de la terre. La robe d'Amour en est l'écho, en même temps qu'elle met en abyme le *topos* de la reverdie :

¹⁰ Voir O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008, pour un éclairage sur la question.

Mes de la robe deviser
 Crien durement qu'ancombrez soie ;
 (Qu'il n'avoit pas *robe* de soie)
 Ainz avoit *robe* de floretes
 Faites de fines amorettes ;
 A losenges et a escuciaus,
 A oissiaus et a lionciaus,
 A bestes et a lieparz,
 Fu la *robe* de toutes parz
 Portraite, et ovree de flors :
 Flors i avoit de maintes guises
 Qui furent par grant sen assises (v. 874-885)

Œuvre de nature et œuvre d'art se confondent ici, dans la même multiplicité d'espèces et de couleurs végétales et animales, sans compter les feuilles de rosiers et diverses espèces d'oiseaux qui couvrent le dieu, comme annexés eux aussi à la parure. Le vêtement confine alors à l'indicible et à l'allégorique à la manière d'Arcimboldo, puisque la végétation semble soit figurée par un matériau abstrait (*les fines amorettes*), soit constituer le matériau de motifs géométriques ou animaliers de type héraldique qui décorent le vêtement. Le texte invite donc à considérer au-delà du vêtement littéral le vêtement métaphorique et la parure comme œuvre d'art¹¹.

Les parures s'inscrivent en effet à l'intérieur du roman dans ce paradigme artistique, souligné par la formule *par grant mestire/mestrisse* employée à la fois dans le domaine naturel et artistique, pour l'art de Nature à disposer les quatre paires de feuilles du bouton choisi par le héros ou les éléments qui constituent le site de la fontaine, mais aussi

11 A. Planche, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233, qualifie le vêtement de « miracle de l'artisanat textile » (p. 229), d'« objet fabriqué » (p. 232) et souligne que la couleur noire s'éloigne des modèles réalistes pour emprunter à l'héraldique. M. Gally souligne l'ambivalence du vêtement, « entre naturel et artificiel » dans « Un art d'aimer en forme de roman », dans *Lectures du Roman de la Rose*, op. cit., p. 79-92.

bien pour le savoir-faire de l'orfèvre qui a disposé l'escarboucle sur le cercle que porte Richesse sur la tête¹².

Le texte invite ainsi le lecteur, dans un jeu de réflexivité implicite, à envisager la métaphore vestimentaire pour l'art d'écrire déployé par le roman, et plus précisément l'écriture allégorique, d'autant que cette métaphore est bien établie antérieurement. Les mots latins qui désignent le processus de la glose, *integumentum* et *involucrum*, renvoient à la couverture, voile ou masque, et donc, comme le note J.-Y. Tilliette, à « un genre de discours qui enveloppe l'intelligence de la vérité sous une narration fabuleuse », pour citer la définition canonique de Macrobe, l'un des auteurs les plus passionnément étudiés à Chartres »¹³. A. Strubel observe que « la métaphore de la couverture, employée d'abord par les Prophètes, exprimée par « involucrum », servira de concept générique pour désigner le sens caché, d'abord religieux, puis profane »¹⁴, de l'allégorie. Plus généralement, la tradition rhétorique figure volontiers le texte comme corps féminin et la composition poétique comme habillage¹⁵. Elle distingue notamment un langage nu, parfois associé à la satire, et un langage orné, auquel se rattache l'allégorie¹⁶. Le « montage rhétorique »¹⁷ à l'œuvre dans l'écriture allégorique, avec notamment la déclinaison d'une métaphore matrice par reconduction métonymique, vient soutenir l'image vestimentaire du voile et du dévoilement appliquée

22

12 V. 1659-1661 ; 1429-1431 ; 1096-1097 ; *sen* peut se substituer à *mestrise* (v. 884-885). Les verbes *portraire*, *ovrer*, *peindre* ou *escrire*, très présents dans le texte, s'inscrivent dans ce paradigme de l'art.

13 J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 52.

14 A. Strubel, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI^e et au XIII^e siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, Thèse de 3^e cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980, p. 106.

15 Voir M. Franklin-Brown, « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159 et R. Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 2008.

16 Voir F. Pomel, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

17 A. Strubel, « Grant senefiance a », dans *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 42-52, ici p. 42.

aux processus d'écriture et de lecture. Dès lors, les parures et vêtements acquièrent une valeur métatextuelle et renvoient à la parure rhétorique et poétique, soutenant ainsi une réflexivité du texte¹⁸ : la matière *bone et nueve* (v. 39) du roman trouve un écho dans la *nouvelle feuille* ou *novele robe* (v. 52 et 60) de la terre à la *saison novele* (v. 97), dont les chatoiements colorés pourraient évoquer les couleurs de rhétorique.

UNE LOGIQUE AMBIVALENTE : LES PARURES ENTRE RÉVÉLATION ET MASQUE

Se déploie constamment dans le roman une double logique de la révélation et du masque à l'égard des parures et semblances qui sont l'objet du désir de voir du héros ; le regard empêché, autorisé ou leurré, est décliné dans les expériences amoureuse et esthétique pour le promeneur-amant, mais aussi pour le lecteur dont l'accès au sens second ou caché du texte par delà la parure allégorique est à la fois donné et refusé. La fonction ambivalente du vêtement, entre masquage protecteur du corps et affichage d'une identité, est exacerbée dans le jeu allégorique et renforcée par l'inachèvement du texte. Le lexique de la couverture¹⁹, couplé à celui des parures et semblances, souligne ce double jeu.

Couvrir/découvrir : une logique en miroir pour l'amant et le lecteur

Des couples de rimes

Les critiques ont depuis longtemps relevé le jeu des rimes antithétiques à l'œuvre au seuil du texte, parmi lesquelles les deux adverbes *covertement/*

18 Cette réflexivité est à l'œuvre dans le verger comme *locus amoenus* qui réactive des topiques d'écriture antiques et médiévales (lyriques). De même l'épisode de la fontaine peut être lu comme « l'allégorie de l'allégorie » : voir les lectures de Strubel et le bilan de M. Possamaï-Pérez dans « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans *Lectures du Roman de la Rose*, *op. cit.*

19 Le DMF indique que *couvrir* signifie « revêtir pour protéger », « garnir » ou « orner », mais aussi « cacher ».

apertement (v. 19-20) font figure de matrice du processus allégorique²⁰.
Le texte en offre un relais dans la rime d'adjectifs *covertel aperte* :

La verité qui est coverte
Vos en sera lors toute aperte²¹ (v. 2071-2072)

Il la décline aussi dans la rime synonymique *overtel découverte*, dans le portrait de Largesse et la description du bouton de rose :

Mes ce ne li sist pas mau,
Que la cheveçaille ere *overt*,
Car la gorge ere *decouverte*,
Si que par outre la chemise
Li blancheoit la char alisse. (v. 1167-1171)

La rose auques s'eslargissoit
Par amont, ce m'abellissoit.
Encor n'iere pas si *overt*,
Que la graine fust *decouverte*,
Ençois estoit encor enclose
Dedenz les fueilles de la rose (v. 3359-3364)

Une déclinaison lexicale sur plusieurs plans : couverture naturelle, vestimentaire, rhétorique

Les champs sémantiques de la clôture et du camouflage (*clos, close* qui peut rimer avec *rose, desclos, anclore, ancloeu* ; *celer, celement, en recelee, a recelee*), associés à l'expérience amoureuse dans le verger font écho au sens masqué de l'écriture allégorique. Dans l'allégorie, la métaphore est prise littéralement : le comparant masque le comparé en s'y substituant. Ainsi la rose vaut-elle pour la dame, pour son sexe, pour l'amour profane,

20 R. Blumenfeld-Kosinski, « Remarques sur *songe/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390 et « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444 ; C. Ferlampin-Acher (« À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *-ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », art. cit.) observe « le pouvoir à la fois révélateur et déceptif de l'ornement » et « le glissement du sémantisme de tromperie vers celui du manque ».

21 Certains manuscrits présentent la variante « *overt* ».

ou pour l'amour spirituel ? Toutes ces lectures ont pu être proposées et c'est au lecteur d'activer l'un ou l'autre de ces sens, ou peut-être de rester perplexe dans l'impossibilité de trancher définitivement entre eux. Ce double mouvement de couverture et de dévoilement allégorique du sens trouve un écho dans le domaine de la parole courtoise, qui cultive le secret et la discrétion – c'est une erreur de l'amant d'avoir exprimé son désir de cueillir le bouton²² – en même temps que la confiance à un ami, conseillée par Amour comme soulagement²³.

C'est surtout autour du paradigme morphologique de *couvrir* que s'observe la déclinaison multiple des emplois. Dans le registre de la nature, la couverture peut en effet renvoyer à la reverdie, au pin qui couvre la fontaine, à la végétation derrière laquelle se camoufle Dangier, aux oiseaux qui couvrent le dieu Amour, ou au gravier qui couvre le fond de la fontaine où le promeneur se rafraîchit au début de son parcours :

Que l'en ne voit boisson ne haie
 Qui en may parer ne se vueille
 Et *couvrir* de nouvelle fueille. (v. 50-53)

[...] la fontaine
 Que li pins de ses rains *coveroit* (v. 1475-1476)

En un destor fu li cuivers,
 D'erbes et de fueilles *covers*
 Pour ceus espier et reprendre
 Qu'il voit aus rosiers les mains tendre. (v. 2827-2830)

Il estoit touz *coverz* d'oissiaus (v. 896)

Si vi tout *covert* et pavé
 Le fonz de l'yauve de gravele. (v. 120-121)

22 « vilains estes dou demander » (v. 2913), lui fait remarquer Bel Accueil, et il s'en repentira (v. 2951-2952).

23 « cui tu dies tout ton talant / Et descuevre tout ton corage » (v. 2686-2687). Voir aussi v. 2709-2711, 2234, 2385-2388 et 4030.

Si on inclut l'antonyme *descouvrir*, on peut y ajouter les feuilles qui protègent la graine à l'intérieur du bouton de rose (v. 3361-3362)²⁴, dont la graine semée par Amour, « qui toute a teinte la fontaine » (v. 1587), semble symétrique en ce qu'elle couvrirait ou masquerait le fond de l'eau²⁵. La conclusion anonyme reprendra ce paradigme en suggérant une couverture végétale de roses pour l'union nocturne des amants :

De fresches herbes eumes lit,
De beles roses de rosiers
Fumes *covert* et de besiers (v. 45-47)

26 Dans le cas de Pauvreté, la couverture de haillons fait office de vêtement, illustrant la fonction de protection et de masque :

Com povres chiens en .i. coignet,
Si *se covroit* et tapissoit (v. 454-455)

Le mot *couverture* apparaît aussi, sous négation, pour désigner les modalités de la vision spéculaire dans les cristaux de la fontaine, où la révélation visuelle est soulignée par les verbes *paroir* et *mostre*²⁶ :

Auis comme li mireors mostre
Les choses qui sont a l'ancontre
Et i veoit on *sanz couverture*
Et la color et la figure,
Trestout ausi vos di de voir,
Que li cristaus sanz decevoir
Tout l'estre dou vergier encuse
A ceaus qui dedanz l'eaue musent (v. 1552-1559)

24 « Si ne pooit paroir la graine » (v. 3367).

25 Voir C. Lucken, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans *Lectures du Roman de la Rose*, op. cit., p. 121-140.

26 « perent colors » (v. 1543) ; « li vergiers, i pert tout a orne » (v. 1549) où l'on se demande s'il ne faudrait pas comprendre « orné », en redondance avec le verbe *orne* à la rime précédente ; « Et es cristaus qui me mostroient / .C. mile choses qui paroient » (v. 1602-1603) ; « Por veoir l'ave qui corroit / Et la gravele qui paroit / Dou fonz plus clere qu'argenz vis » (v. 1522-1524).

La couverture enfin peut renvoyer explicitement à l'interprétation allégorique comme dévoilement du sens, promis et escamoté. *Espondre* est alors équivalent des tournures qui allient un verbe d'expression (*dire*, *conter*) et les substantifs *verité* ou *senefiance* :

Bien vos en iert la *verite*
Contee et la *senefiance* [...]
Ançois que je fine le conte. (v. 977-978 ; 981)

Qui dou songe la fin orra,
Je vos di bien que il porra
Des geus d'amors assez apenre,
Por quoi il veille tant atendre
Dou songe la *senefiance*
Et la vos dirai sanz grevance ;
La verite qui est *coverte*
Vos en sera lors toute aperte,
Quant *espondre* m'orroiz le songe (v. 2065-2073)

Fonctions des parures

Les diverses fonctions assignées aux parures (littérales ou métaphoriques) dans le texte peuvent se lire aussi sur le double plan de l'expérience amoureuse et esthétique.

La fonction sociale de *monstration* d'un statut social par le raffinement et la qualité de la facture vestimentaire pourrait se lire figurément comme la revendication implicite par l'écrivain d'un travail artistique, non sans un possible soupçon d'orgueil que pointe la rime *gobe/robe* à propos de Liesse et de la terre, malgré l'affirmation du dieu Amour selon laquelle « cointerie n'est pas orguiaus » (v. 2135).

Lors devient la terre si goube²⁷
Qu'el viaut avoir novele robe (v. 59-60)

D'un drap qui ere touz dorez

27 Écho au v. 55 : « La terre meïsme s'ourgueille ».

Fu ses cors vestuz et parez,
De quoi ses amis avoit robe,
Si en fu asez plus gobe (v. 860-863)

Mais on peut aussi songer à la fonction pudique du vêtement, dont l'allégorie proposerait un équivalent avec l'euphémisme courtois, joyeusement subverti par Jean de Meun dans son dénouement. La métaphore et le système allégorique déployé par Guillaume couvriraient alors la réalité sexuelle du désir en la sublimant, selon l'idéal courtois.

28

La fonction esthétique est associée au plaisir du renouveau et des sens, que souligne la connotation érotique du léger débraillement de Largesse, qui dévoile sa gorge, dans l'occurrence de la rime *overtel/decouverte* (v. 1168-1169). La rime *fable/delitable* dans le discours du dieu Amour déplace ce plaisir dans l'ordre textuel, mais sous le signe de la vanité et de l'illusion au sein de son évocation des songes érotiques des amants :

Et avras joie de noiant,
Tant con tu iras foloiant
En la pensee delitable
Ou il n'a que mençonge et fable. (v. 2441-2444).

Plus explicitement, Jean de Meun associera dans le discours de Raison sur les mots et les choses *deliter* et *profiter*, faisant rimer *fables* avec *profitables* (v. 7177-7178), tout en reprenant la métaphore vestimentaire²⁸ pour valider simultanément le plaisir et le profit herméneutique de l'écriture allégorique. Chez Guillaume pourtant, le débat est déjà engagé, au moins implicitement.

INTERPRÉTER LES SEMBLANCES : LA SENEFIANCE EN CRISE OU L'ÉCRITURE COMME LEURRE

À travers les semblances et parures, le roman interroge en effet le processus même de la signification et de l'interprétation. Les semblances

²⁸ « car en leurs geus et en lor fables / Gisent deliz mout profitables, / Souz cui leur pensees couvrent / Quant le voir des fables vestirent » (v. 7177-7180).

et les mots offrent-ils des signes adéquats ou trompeurs ? Le sémantisme de la ressemblance, au sens d'adéquation et de conformité, demande alors à être réactivé.

Des signes d'identification et de (re)connaissance ?

Les semblances et les parures engagent un processus cognitif que souligne le vocabulaire de la signification, de la connaissance et de l'interprétation qui leur est associé avec les verbes *connoistre* et *senefier*. Ainsi, la parure permet par exemple d'identifier socialement Vénus et moralement Franchise tandis que la semblance corporelle de Tristesse permet d'en saisir l'état psychologique.

Dou grant ator que ele avoit,
Bien puet connoistre, qui le voit,
Qu'el n'est pas de religion. (v. 3427-3429, Vénus)

La soquenie qui fu blanche
Senefioit que douce et franche
Ere celi qui la vestoit. (v. 1218-1220, Franchise)

Mes *bien paroit* a sa color
Qu'el avoit au cuer grant dolor (v. 293-294, Tristesse)

Les tournures attributives très fréquentes du type « (bien) sembloit/ sembla (estre²⁹) + substantif ou adjectif », éventuellement sous forme négative, permettent aussi de formuler le processus d'interprétation des signes extérieurs :

Sembla bien estre moverresse (v. 141, Haine)

Ainz *sembloit* fame forsenee (v. 146, Haine)

Bien *sembla* male creature
Et *sembla estre* outrageuse (v. 160-161, Felonie)

29 On relève une seule occurrence de *sembler+ avoir* : « El sambloit avoir la jaunice » (v. 295, Tristece).

Qui *sembloit* bien chose vileine
Et bien *sembloit estre* d'afit pleine (v. 165-166, Felonie)

Qu'el *sembloit estre* enlangoree :
Chose *sembloit* morte de fain (v. 202-203, Avarice)

Sambloit bien *estre* ypocrite (v. 408, Papelardie)

Et *semble* sainte creature (v. 415, Papelardie)

Einz *sembloit* de jeuner estre lasse (v. 432, Papelardie)

Qui ne *semble* pas *estre* garz. (v. 919, Doux Regard)

[...] il *sembloient*

Tout pour voir anges empenez (v. 723-724, la compagnie de Deduit)

Sembloit estre esperitables (v. 638, le jardin)

L'usage du verbe *sembler* dans des tournures complétives au subjonctif ou dans une tournure comparative associée à une proposition négative souligne l'effet permanent de subjectivité³⁰ (renforcé par un emploi sous forme pronominale) dans l'interprétation des choses vues, et donc l'identification problématique et incertaine des signes :

Il *sembloit que* ce fust uns anges (v. 899, le dieu Amour)

Mout *me semble que* loial soies (v. 1974, adresse du dieu Amour à l'amant)

Mout *sembloit* bien *qu'*ele fust dolante (v. 313, Tristece)

Onques riens nee a tel martire

Ne fu mes ne n'ot si grant ire

Com il *sembloit qu'*ele eüst. (v. 303-305, Tristece)

30 *a mon semblant* signifie d'ailleurs en ancien français « à mon avis, selon moi » et *dire son semblant* : « exprimer son opinion ».

La locution *par semblant* (« à ce qu'on voit, à en juger d'après l'apparence »), employée deux fois avec un adjectif antéposé ou postposé, renvoie bien à l'apparence :

Correcie et tancerresse
Estoit *par semblant* cele ymage (v. 146-147, Haine)

Ele ne fu gaie ne jolive
Einz ert *par semblant* ententive
Dou tout a bones oeuvres faire (v. 427-429, Papelardie)

Mais avec Papelardie, la semblance glisse vers la simulation : se trouve ainsi mis en question le postulat d'une adéquation entre semblance et être qui fonderait la connaissance et d'une identification certaine à partir d'une semblance. La rime *deceül queneü* (v. 1606-1607) qui conclut l'expérience spéculaire à la fontaine suggère l'illusion associée à la révélation et à l'interprétation des semblances.

***Semblance/senefiance* : ressemblance ou simulation ?**

Homologie ou discordances entre *semblance* et *senefiance* ?

Le vêtement d'Amour mobilise tout particulièrement des effets de mimétisme, par sa ressemblance et même sa communion avec la nature végétale et animale épanouie de la reverdie. Il suggère une adéquation entre être et paraître, intérieur et extérieur, littéral et figuré, également soulignée pour le vêtement de Franchise :

La soquenie qui fu blanche
Senefioit que douce et franche
Ert celi qui la vestoit (v. 1218-1220)

Mais une telle adéquation ne vaut pas pour Papelardie qui incarne la duplicité de l'hypocrite, comme le souligne l'opposition entre intérieur (*corage* [v. 417]) et extérieur (*dehors* [v. 413]), montré (*vis* [v. 414]) et caché (*en recelee* [v. 410]). Son cas sera exacerbé en Faux Semblant chez le continuateur : comment se fier à l'apparence d'un être par définition trompeur et à quels signes reconnaître l'hypocrite ? La narration allégorique elle-même impose des distorsions. Ainsi, Dangier se laisse

amoloier / par guiler selon le conseil d'Ami (v. 3133-3134) et accorde une entrevue à l'amant. Peur vient l'en accuser (v. 3711-3728) et Honte relève la contradiction totale avec son nom et sa fonction d'obstacle: « Il n'afiert pas a vostre non / Que vos faciez se anui non » (v. 3693-3694). Il se ressaisit alors, mais l'unique occurrence de la tournure *ferre semblant de* suggère qu'il reprend un rôle qu'on lui aurait attribué, comme au théâtre :

Lors s'est dongiers en piez levez.
Samblant fet d'estre en rage.
En sa main a .i. baston pris
Et va cherchant par le porpris
S'i trovera santier ne trace
Ne pertuis qui a bouchier face. (v. 3753-3758)

Le temps et Fortune viennent aussi mettre en péril la stabilité et la fiabilité des signes et semblances. Dans le portrait de Vieillesse, le temps apparaît comme une illusion d'optique :

Li tens qui s'en va nuit et jour
Sanz repos penre et sanz sejour
Et qui de nous se part et emble
Si celement *qu'il nos semble*
Qu'il s'arest ades en .i. point,
Et il ne s'i areste point,
Ainz ne fine de trespasser,
Que l'en ne puet mie penser
Queius tens ce est qui est presentz [...] (v. 361-369)

Au-delà du *topos*, c'est l'illusion perceptive et subjective qui est pointée et l'impossibilité de penser et connaître. Significativement, Amour qui est accusé par l'amant de lui avoir tout pris *a une heure* (v. 3977) est comparé à Fortune, figure de l'instabilité et de la réversibilité dont l'emblème est la roue (v. 3984), et qui « en po d'heure son semblant mue » (v. 3982). C'est jeter rétrospectivement un doute sur le portrait initial flatteur du dieu, et inviter à se demander si sa semblance ne recèlerait pas, comme celle de Papelardie, une duplicité.

L'adéquation entre semblance, nom et faire est elle-même problématique : cette question du langage est soulevée lors de la comparaison ponctuelle du chant des oiseaux à celui des sirènes, par une allusion à l'adéquation entre le mot et la chose selon une conception isidorienne, réaliste ou essentialiste :

Ainz le poïst l'en aesmer
As chanz de serelines de mer,
Qui par les vois qu'eles ont saines
Et series ont non seraines. (v. 671-674)

Leurs voix *series* fonderaient leur nom de *seraines*. L'exemple n'est pas dépourvu d'ironie car le chant des sirènes renvoie certes à une hyperbole de beauté mais surtout à un piège mortel³¹ : c'est donc la connotation de tromperie potentielle du chant des oiseaux et des séductions du verger que le lecteur peut retenir plutôt que l'adéquation du nom et de la chose.

Dès lors, le projet de description et de nomination mené par le narrateur-personnage de « dire / De ces ymages la semblance » (v. 140-141), en écho au procédé fondamental de la personnification, paraît happé par le risque du trompe-l'œil. La cinquième flèche du second arc du dieu Amour, porté par Doux Regard, qui « ot non biau semblant » (v. 946), incarne d'ailleurs la dualité et l'ambiguïté du nom puisque c'est celle qui fait la plaie la plus profonde tout en procurant l'espoir d'une guérison (v. 947-953). Sa description, amplifiée lors de l'attaque du dieu, souligne l'alliance paradoxale de l'aigu et du tranchant (v. 1842-1843) avec la douceur de l'onguent qui significativement la recouvre, tout comme l'or recouvre l'ensemble des flèches³² :

Mes amors a mout bien la pointe
D'un oingnement precieus ointe,
Por ce qu'el ne poïst trop nuire (v. 1844-1846)

31 Voir J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000.

32 « Si furent toutes a or pointes » (v. 924), ce qu'A. Strubel traduit justement par « elles étaient entièrement recouvertes de peinture dorée ».

Or la double image du piquant et de l'onguent se trouve appliquée dans le texte aux traîtres *losengier* (et resurgira sous la plume des rhodophobes pour caractériser la duplicité du texte de Jean de Meun³³) :

Et tout le mont par parole oingnent,
Mes lor parole les genz poingnent (v. 1038-1039)

C'est ainsi non seulement l'expérience amoureuse mais toute l'entreprise textuelle et allégorique qui basculent du côté du leurre.

Des semblances-leurres ?

34 Parures et semblances seraient donc des masques trompeurs ? La possibilité du paradigme de *sembler* d'activer le sémantisme de la simulation et le sens d'« apparence trompeuse, non conforme à la réalité » permet l'ambiguïté. Deux mots rares attirent aussi l'attention : ils sont utilisés à propos des parures du second arc de Doux Regard et de la terre du verger, et associés à l'idée de belle facture artistique par l'adverbe *bien* et les verbes *ferre*, *doler* et *peindre*³⁴ :

Si fu bien fet et bien dolez
Et si fu mout bien *pimpelez* (v. 914-915)

Bien ert *pimpeloree* et pointe

De flors de diverses colors
Dont mout ert bone l'odors. (v. 1405-1407)

Pimpeler (ou *pipoler*) et *pimpelorer* signifient tous deux « orner, enjoliver, décorer » ; *pimpelorer* (ou *pipelorer*) est composé de *piper*, terme de chasse signifiant jouer du pipeau, imiter le cri de la chouette, ou tromper, et du verbe *leurrer* (*loirrer*) qui signifie « leurrer ou tromper ». Ce vocabulaire cynégétique n'est pas sans écho avec la figure du chasseur endossée par le dieu Amour et le statut de piège que revêt la fontaine, voire, comme

33 « L'épée couverte de miel ne s'enfoncé-t-elle pas plus profondément ? » : Gerson, *Traité d'une vision contre le Roman de la Rose*, dans *Le Débat sur le « Roman de la Rose »*, trad. V. Greene, Paris, Champion, 2006, p. 163.

34 Le texte emploie « pointes » (ex. v. 466) et « peintes » (ex. v. 916), non sans ambiguïté car l'homophone *poindre* signifie « broder » ou « piquer, faire souffrir ».

l'avait suggéré R. Dragonetti, avec le nom de Guillaume de Lorris³⁵. Il souligne en tout cas l'affinité entre art et leurre, tout particulièrement dans l'écriture allégorique, démentant la référence initiale à Macrobe, « qui ne tint pas songes a lobes » (v. 8) où il y avait déjà un effet de trompe-l'œil dans le jeu de la référence, car Macrobe envisage cinq types de rêves, dont certains sont bel et bien trompeurs.

Ressemblance plutôt que semblance ? L'analogie au fondement de la métaphore et de l'allégorie

Les occurrences de *(re)sembler* et *(re)semblance* dans le texte invitent à reprendre le champ sémantique de *sembler* sous l'angle de la ressemblance, au sens d'analogie impliquant identité et différence : *resembler* peut en effet signifier « avoir la même apparence que, être comparable à, s'apparenter à ». Il suppose un rapprochement de traits communs sans coïncidence complète, et une démarche de comparaison. Ainsi, les cinq flèches du premier arc hideux se ressemblent sans être identiques.

Les .v. fleches d'une maniere
Furent et toutes *resemblables* (v. 967-968)

Le verbe *resembler* est utilisé par l'amant-narrateur qui se compare à un paysan – « Je ressemble le paisant » (v. 3958) – ayant perdu sa récolte, et sous forme négative pour le dieu Amour qui « ne ressemble mie garçon » (v. 873). Il équivaut alors aux verbes *aesmer*³⁶ ou *aparoiller*³⁷ ou à la tournure *com se fust*³⁸. Ce verbe suppose explicitement une comparaison dans le portrait de Beauté, mais simultanément l'idée d'apparence trompeuse :

Ainz fu clere comme la lune,
Anvers cui les autres estoiles
Resemblent petites chandoiles (v. 993-995)

35 R. Dragonetti, *Le Mariage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

36 « ne sembloit pas chanz d'oissiaus / Ainz le poïst l'en aesmer / As chanz de sereines de mer » (v. 670-672).

37 « Lors te vendra en remembrance / Et la façon et la semblance / A cui nule ne s'aparoille » (v. 2431-2433).

38 V. 213, 664, 1566.

Le verbe *sembler* lui-même peut être compris comme « ressembler à » : il introduit une comparaison pour Liesse qui « sembloit rose novele » (v. 839). Quant à Vénus, son apparence fait d'elle une fée ou une déesse : *sembler*, exceptionnellement employé au passé simple, signifie alors « présenter toutes les apparences de », mais sans garantie sur l'être et la vérité de cette apparence (A. Strubel traduit : « elle avait l'air d'une déesse ou d'une fée »):

Si fu si cointe et si tiffée,
Qu'ele *sembla* deesse ou fee. (v. 3425-3426)

36 Dans les cas de l'image de Papelardie et du portrait de Deduit, *resembler* souligne la parfaite adéquation entre original et représentation artistique (picturale ou sculpturale), mais dans deux sens inverses :

Mout la *resembloit* bien l'ymage
Qui faite fu a sa semblance,
Qu'ele fu de simple contenance [...] (v. 418-420)

Il *resembloit* une peinture
Tant iere biaux et acemez
Et de touz membres bien manbrez. (v. 811-813)

On peut se demander si ce n'est pas le risque de confusion entre l'être et son image qui est pointé : n'est-ce pas l'erreur fatale de Narcisse, qui confond son reflet avec un être véritable, et peut-être celle de l'amant, qui confondrait la rose et une femme ? La comparaison initiale de la dame dédicataire à la rose n'est pas identification avec la rose. La rose n'est pas la dame, ce qui ne manque pas de créer des effets potentiellement comiques lorsque l'amant donne un baiser à la rose ou déploie chez Jean de Meun une gestuelle sexuelle lors de sa cueillette. C'est un amant-lecteur trop littéral que le texte dénoncerait alors³⁹.

39 Sur ce lecteur littéral, voir S. Huot, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30, trad. en français dans *Lectures du Roman de la Rose*, *op. cit.*

Giono, dans *Un roi sans divertissement* pourrait avoir lu Guillaume de Lorris et perçu les ambivalences associées aux parures et semblances et les périls du regard : le grand hêtre de la scierie, « couvert et recouvert de rameaux plus opaques les uns que les autres »⁴⁰, d'oiseaux et de feuilles multicolores, rappelle le dieu Amour « touz coverz d'oissiaus, / De papegaus et d'estorneaus, / De kalandres et de masanges » (v. 896-898) et lui aussi semblable à un ange. Il semble conjuguer à lui seul les figures de la carole en étant jongleur, musicien et danseur. Mais sa majesté d'arbre personnifié et divinisé qui en fait « l'Apollon-citharède des hêtres » cache les cadavres d'un meurtrier fasciné par la beauté et le brillant : vermeil assis sur le blanc dans les visages de ses victimes, sang sur la neige ou réfractions brillantes de la lumière sur les objets liturgiques. Comme le dieu Amour, il est aussi fascinant par sa beauté superlative que par son alliance de beauté et de menace, de vie et de mort. On pourrait aussi voir dans ce hêtre un avatar de la fontaine par les dispositifs spéculaires qui lui sont associés dans sa beauté « renversée », sa faculté de décomposer le soleil « en arcs en ciel, comme à travers des jaillissements d'embruns » et sa puissance de captation du regard pour les forêts comme pour les hommes : « Cette virtuosité de beauté hypnotisait [...] »⁴¹. La quête des signes à l'œuvre dans le *Conte du Graal*, bien repéré comme intertexte du roman et comme indice d'une écriture de l'énigme, se nourrirait donc d'un autre intertexte médiéval qui interroge aussi le processus herméneutique et la fascination périlleuse des signes visuels et de la beauté. Le roman de Guillaume de Lorris engagerait ainsi le débat sur les signes, les mots et les choses, avant la fameuse discussion de Raison qui a tant focalisé l'attention des critiques, tandis que l'interrogation sur la parure et la semblance en lien avec la pratique de l'écriture comme divertissement illusoire offrirait ainsi un fil rouge du Moyen Âge à nos jours : source d'un plaisir périlleux, la beauté en amour comme en littérature est potentiellement masque trompeur, dont l'envers est la mort.

40 J. Giono, *Un roi sans divertissement* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, ici p. 9.

41 *Ibid.*, p. 39.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 44-154.

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Remarques sur *songel/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.

–, « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444.

BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *–ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58.

FRANKLIN-BROWN, M., « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159.

GALLY, Michèle, « Un art d'aimer en forme de roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 79-92.

HUOT, Sylvia, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30 ; trad. en français dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

LUCKEN, Christopher, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 121-140.

PLANCHE, Alice, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233.

POIRION, Daniel, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.

POMEL, Fabienne, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

192

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

STRUBEL, Armand, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI^e et au XIII^e siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, thèse de 3^e cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980.

–, « *Grant senefiance a* ». *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

WOLF-BONVIN, Romane, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 2008.

XVI^e SIÈCLE

Éditions de référence

SCÈVE, Maurice, *Délie object de plus haute vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

Autre édition citée

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003, 2 tomes.

- ALDUY, Cécile, « Délie en mosaïque : “texte” des emblèmes et texte poétique, une “marqueterie mal jointe” ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.
- BALAVOINE, Claudie, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil (dir.), *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.
- BONNIER, Xavier, « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHFL*, 111, 2011/1, p. 133-161.
- , « *Mes silentes clameurs* : métaphore et discours amoureux dans *Délie* de Maurice Scève », Paris, Champion, 2011.
- DEFAUX, Gérard, « L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295.
- DIEBOLD, Hélène, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
- FENOALTEA, Doranne, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225.
- MÉLANÇON, Charlotte, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.
- NASH, Jerry C., *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 6^e éd., 2008.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade, Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981.

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

Autre édition

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Correspondance (1646-1696)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

ADAM, Jean-Michel, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 37-53.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « L'Énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102.

BLANC, André, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

BRAY, Bernard, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007.

BURY, Emmanuel, « Préface » aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994.

GROUPE μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

JAUBERT, Anna, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette*** et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-36.

LANDY-HOUILLON, Isabelle, « Une expression féminine de l'amour au XVII^e siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 194-197.

–, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 251-266.

- , « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998.
- NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- VION, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », [1992] 2000.

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Autres éditions

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.
- BENREKASSA, Georges, « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, 165, janvier-mars 1977, p. 75-83.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CHAUVIER, Stéphane, *Dire « je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- FRANCKEL, Jean-Jacques, LEBAUD, Daniel, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, coll. « HDL », 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17.
- MERCIER, Roger, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des Sciences humaines*, 161, 1976/1, p. 19-33.
- RABATEL, Alain, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 1-13.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SCHOSLER, Jorn, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, 1978, XIII, 1, p. 63-87.
- STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 91-188.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

XIX^e SIÈCLE

Éditions de référence

- MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

- , *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2003.

LEDDA, Sylvain, « Musset et Molière », dans Martial Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Recherche », 2012.

–, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

–, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006.

–, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel-Louis-Nicolas, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Musset et la "fatalité comique" » (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, PUR, coll. « Didact Français », 2012.

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Autres éditions

GIDE, André, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969.

- , *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des Lettres modernes, 1987.
- GRICE, Herbert Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964.
- JUDGE, Anne, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeeler, A. Borillo, C. Vetter & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain, 1998, p. 215-236.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans les *Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, 1, 2005, p. 40-58.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253.
- ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague	7

PREMIÈRE PARTIE GUILLAUME DE LORRIS

Quand « robe » rime avec « lobe » et « gobe » : enjeux du lexique des parures et semblances chez Guillaume de Lorris	
Fabienne Pomel	15

DEUXIÈME PARTIE SCÈVE

« En si douteuses lisses » : la poétique de l'entre-deux dans <i>Délie</i> de Scève	
Xavier Bonnier.....	41

TROISIÈME PARTIE MME DE SÉVIGNÉ

Les modulations des aveux de tendresse dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan	
Cécile Lignereux	55
Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ?	
Laure Depretto.....	71

QUATRIÈME PARTIE

Présentation de soi : élaboration de l'éthos et processus perceptuels dans <i>Les Confessions</i> de Jean-Jacques Rousseau	
<i>Frédéric Calas</i>	89
Rousseau et la présentation de soi dans <i>Les Confessions</i> : une scénographie de la transparence	
Isabelle Chanteloube	105

CINQUIÈME PARTIE
MUSSET

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Esther Pinon 125

Musset et le proverbe. Écriture et structure
Sylvain Ledda 141

SIXIÈME PARTIE
GIDE

200

Sotie, ratage et réinvention du roman dans *Les Faux-monnayeurs*
d'André Gide
François Bompaire 157

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-Monnayeurs* :
dénégations romanesques et construction téléologique
Françoise Rullier-Theuret 175

Bibliographie 191