# ALAIN DE LILLE ET JEAN DE MEUN

La comparaison entre Alain de Lille et Jean de Meun est un sujet souvent abordé par ceux qui se sont intéressés au *Roman de la Rose*. Depuis la thèse d'Ernest Langlois, publiée en 1890 [1], jusqu'à celle de Pierre Badel, en cours de publication [2], en passant par les ouvrages de Huizinga (1932), Gorce (1933), Raynaud de Lage (1951), Alan Gunn (1952) [3], on s'efforce de préciser la dette de l'auteur français du XIIIème siècle à l'égard de l'écrivain latin du XIIème. Si je reprends la question, c'est dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire littéraire, ses principes et ses méthodes dans le champ d'exploration médiéval. Les courants actuels de la critique et de la théorie littéraires tendent de plus en plus à définir la signification des œuvres en fonction de structures culturelles, idéologiques et sociologiques. C'est donc en dernière analyse encore à l'histoire qu'on demande la vérité des œuvres littéraires, à une histoire non littéraire, débarrassée des mensonges et des illusions qui marquent l'intervention des hommes dans l'ordre des discours et des écritures. On échappe ainsi à la naïveté de l'histoire biographique et psychologique. Mais on perd la dimension essentielle de l'art littéraire, cette durée irréductible aux autres durées de l'histoire, qui nous renvoie à la temporalité hétérogène de l'existence humaine, et à ce défi au temps qui fabrique le sens présent à partir des signes du passé.

Ce n'est pas un problème facile à résoudre que d'établir la raison pour laquelle la littérature française du XIIIème siècle a trouvé chez Alain de Lille de tels signes à reprendre pour construire d'autres messages. Au seuil d'un article important consacré au *De planctu Naturae*, Winthrop Wetherbee insiste sur la nécessité d'étudier l'œuvre par rapport à la poétique médiévale et à la tradition littéraire [4] ; il rejoint néanmoins, par le biais de l'analyse typologique, la théologie pour définir le contenu du message. Or il est impossible d'établir une filiation théologique avec l'œuvre de Jean de Meun. C'était déjà ce qui ressortait d'une étude de G. Raynaud de Lage [5]. C'est encore l'impression que l'on retire de la recherche de Pierre Badel. Si bien qu'il nous faut revoir les concepts dont nous nous servons pour rapprocher les deux auteurs, par exemple à partir des notes de l'édition de Félix Lecoy [6]. «Sources», «emprunts», «inspiration», ce sont là des notions peu rigoureuses,

qui ont contribué à discréditer une certaine histoire littéraire, pourtant nécessaire, aux yeux des critiques modernes.

Faut-il alors parler d'un «courant philosophique» qui nous mènerait de Chartres ou de Saint-Victor au milieu universitaire parisien, où Jean de Meun semble avoir évolué ? Si nous interrogeons les historiens de la philosophie, pour nous aider dans notre tentative d'interprétation, nous leur demanderons d'abord si Jean pouvait trouve chez Alain une théorie de l'amour lui permettant de dépasser, et dans une certaine mesure, de corriger les idées de Guillaume de Lorris. Sans préjuger de leur réponse, remarquons tout de suite que dans le *De planctu*, texte le plus proche de ces préoccupations, la doctrine amoureuse est enveloppée dans la plainte contre la déviation homosexuelle. Il est vrai que nous avons affaire à une «figure» servant à présenter une critique plus générale de tous les vices. Mais le choix de cette figure même est significatif, d'un point de vue littéraire, sinon philosophique, car la littérature ne néglige pas la «lettre», même dans un texte allégorique. Autre aspect de cette doctrine, le désir amoureux, représenté par Vénus et Cupidon, se voit opposer la loi morale de la modération. Tout excès est condamné par Alain comme *furor*, maladie méritant une thérapeutique radicale : «Je ne nie pas l'honorabilité de la nature originelle de Cupidon, quand il reste dans les limites de la modération, s'il est retenu par le frein de la tempérance, si la semence de la curiosité ne le fait pas sortir des frontières qui lui ont été assignées, si sa chaleur n'est pas portée jusqu'à une ébullition qui le fasse déborder. Mais si son étincelle se transforme en flamme, ou si le ruisseau se gonfle en torrent, alors l'excroissance anormale appelle le bistouri du chirurgien, la tumeur de son exubérance réclame les soins de la médecine» [7]. Enfin la critique de Vénus qui, trahissant sa mission naturelle de suppléance (*subvicaria*), prend comme amant *Antigamus*, étend l'attaque à toute forme d'amour adultère. Or la lecture de cette œuvre par Jean de Meun a pu servir à critiquer certains aspects de l'amour courtois. La condamnation de la passion amoureuse n'était pas de nature à séduire le continuateur du *Roman de la Rose*. Mais elle le faisait réfléchir sur la réalité voilée par les textes poétiques et les manières courtoises. Le fils adultérin de Vénus, Jocus, ne représente-t-il pas le *joy* des troubadours, la joie des fins amants ? De l'évidence de l'adultère au soupçon d'homosexualité nous trouvons là une dénonciation de l'ambiguité du désir courtois. Jean de Meun, sans suivre Alain

dans toutes ses déductions morales, n'a pas repris sans intention les allusions à la sodomie, à Orphée et à Narcisse, ce dernier mythe s'appliquant exactement à l'œuvre de Guillaume de Lorris[8]. Sans entraîner chez lui l'ardeur castratrice de notre théologien [9], la dénonciation des vices amoureux justifie le scepticisme narquois qu'explicitent les personnages de Faux Semblant et Abstinence Contrainte. Autrement dit le *De planctu* l'a encouragé à dénoncer l'hypocrisie des déclarations d'amour, les prétentions à la pureté. Ce n'est plus un crime, un péché ; ruse souvent nécessaire, l'hypocrisie devra toutefois disparaître quand l'amant arrivera à ses fins :

> Mes Faus Samblant n'i treuve pas,
> partiz s'an iert plus que le pas
> des lors que la vielle fu prise
> qui m'ouvri l'uis de la porprise
> et tant m'ot fet avant aler
> qu'a Bel Acueill me lut parler (19415-420).

C'est à ce prix que l'amoureux de Guillaume de Lorris a pu sortir de son attente désespérée. Il était possible d'utiliser ainsi, en la déformant, la leçon du *De planctu*, dont l'esthétique, se rattachant à la *satire* selon les canons de l'époque, rejoignait celle dont s'inspire aussi Jean de Meun en lisant le *De periculis* de Guillaume de Saint-Amour, et peut-être la complainte de Rutebeuf sur le même Guillaume, celle qui précisément cite Faus Samblant. Lectures superposées où s'efface l'intention doctrinale d'Alain de Lille.

Alors nous nous tournons encore vers les historiens de la philosophie, et nous leur demandons si, plus profondément, une philosophie de la nature a pu se transmettre d'un auteur à l'autre. Il y a encore des recherches à faire pour préciser les variations de l'idée de nature selon les divers ouvrages du théologien. Il ne faudra pas s'étonner si l'on trouve à cet égard une différence entre d'une part les deux œuvres littéraires, lues par Jean de Meun, et d'autre part les écrits théologiques. Quoi qu'il en soit nous connaissons les passages du *Roman de la Rose* dont il faudra d'abord tenir compte pour une recherche de l'éventuelle filiation philosophique. Mais n'a-t-on pas déjà tout dit dans l'hypothèse d'une telle filiation ? [10]. On peut en douter. Rappelons seulement le bel éloge de Platon d'après le *Timée*, à propos de la définition de Dieu :

> C'est la santance de la letre
> que Platon voust ou livre metre,

qui mieuz de Dieu parler osa,
plus le prisa, plus l'alosa
c'onques ne fist nus terrians
des philosophes ancians (19083-088).

Que subsiste-t-il, autour de cette allusion, du «platonisme» du XIIème siècle ? Il faut faire la part d'une certaine vulgarisation philosophique, ou du moins d'une diffusion, dans les universités, d'idées où l'on peut reconnaître une très lointaine influence du philosophe, à côté d'idées plus aristotéliciennes, notamment en ce qui concerne l'explication des rapports de l'homme et du monde, du microcosme et du macrocosme. Ce qui se dessine le plus clairement, dans le *Roman de la Rose*, c'est l'ombre d'une culture philosophique plus ou moins indépendante de la théologie, quelle que soit la part qui revient, dans son élaboration, aux philosophes du XIIème siècle, et en particulier à ceux que l'on appelle les Chartrains. L'orgueil du savoir, associé à l'étude des *sept arts*, et qui se manifeste dans les deux œuvres profanes d'Alain de Lille, se confirme chez Jean de Meun. Culture fondée sur la lecture d'œuvres rédigées en latin, mais que Jean de Meun essaie d'ouvrir aux lecteurs de langue française, en affirmant la supériorité de ceux «qui sevent de letre» (18639). Cet idéal de *lestreüre* (18609), où nous pourrions voir l'équivalent de notre notion de culture, plutôt que de littérature, reste plus attaché à l'écriture qu'à la nature :

car li clerc voit en l'escriture,
avec les sciances prouvees,
resonables et demontrees,
tous maus don l'an se doit retrere
et touz les biens que l'an peut fere (18610-614).

Il est clair que, dans l'*Anticlaudianus*, c'est la théologie qui fournit la plus haute lecture. Il n'est donc pas absurde de chercher une signification typologique jusque dans l'allégorie du *De planctu.* Mais on peut se demander si Jean de Meun voit encore les choses de cette manière, et si pour lui «les sciences prouvées, raisonnables et démontrées» ne se détachent pas de la théologie.

En dernière analyse, la question fondamentale que nous devons poser aux historiens de la philosophie est donc celle des rapports de Dieu et de la nature tels qu'ils se définissent chez nos deux auteurs. Le problème central, chez Jean de Meun, vient sûrement de l'image pastorale et quasi évangélique du paradis, qu'il oppose au verger de Guillaume de Lorris. Ceux qui, comme

Helmut Hatzfeld, ont fait de notre poète un apôtre d'une mystique naturiste, sont obligés de considérer ce passage du discours de Genius comme une parodie, ce qui accuse évidemment le contraste avec l'esprit des œuvres d'Alain. Mais, à mon sens, c'est aller trop loin. Le mélange d'images chrétiennes et d'idées apparemment païennes, proclamant les vertus de l'amour charnel et une doctrine de la fécondité, nous déconcerte. Mais ce n'est ni la première, ni la dernière fois qu'une œuvre profane témoigne de l'audace dont faisaient preuve, parfois, les écrivains, en matière de foi : les *Mystères de la Passion* apporteront aussi un message hardi, qui inquiètera les autorités. On peut se demander si les œuvres allégoriques d'Alain n'ont pas déjà des hardiesses qui ont pu encourager Jean de Meun à donner libre cours à sa généreuse imagination. Il n'est pas dans mon intention de résoudre ici le problème, qui d'ailleurs dépasse ma compétence. Attirons simplement l'attention du commentateur éventuel sur la nécessité de traiter le *De planctu* et l'*Anticlaudianus* comme des œuvres poétiques, et sur les conséquences que pouvait avoir, pour un théologien, le choix d'un langage poétique.

Car ce n'est pas sans scrupule ni hésitation que l'auteur du *De planctu* s'est lancé dans son entreprise. On retrouve d'abord chez lui une certaine réserve philosophique à l'égard de la poésie, et cela à deux niveaux. En tant que langage humain, elle ne peut traduire exactement les archétypes, comme il est dit à propos du discours de Natura [11]. D'autre part, en ayant recours à des métaphores et à des mythes, la poésie s'éloigne de la vérité. Alain lui-même, critiquant les mœurs des dieux de la mythologie, attire l'attention sur ce vice fondamental de la poésie. Il l'illustre par l'exemple du rapt de Ganymède, qui est la figure de la métaphore, comme le suggère l'emploi insistant du verbe *transferre*, faisant penser à la *translatio*, la «métaphore» des arts de rhétorique : «Jupiter enim adolescentem Ganymedem transferens ad superna, relativam Venerem transtulit in translatum» [12]. C'est après cette objection du narrateur lui-même que Natura propose sa théorie de l'*integumentum* pour justifier le recours à l'interprétation philosophique de la poésie [13]. Cette conception de l'allégorie, qui conduit à une lecture typologique des textes anciens, se distingue de la métaphore poétique et de la fiction mythologique par un souci de dévoilement dans la quête de la vérité. Les artifices des poètes tendent à faire plaisir ; ceux du philosophe à faire comprendre la vérité. C'est ce souci philosophique et théologique

de vérité qui fait rejeter les poèmes entachés d'hérésie [14]. Et finalement Alain établit une stricte hiérarchie entre les exercices littéraires auxquels on se livre à l'école, et l'interprétation philosophique : «Ce qui est expliqué et commenté dès le berceau de l'éducation poétique n'est-il pas ensuite poli par la pratique d'une philosophie plus avancée, qui se sert, comme d'une lime perfectionnée, de l'esprit de discernement ?» [15]. Il n'est peut-être pas aisé de définir exactement la valeur que le théologien accordait à ses tentatives poétiques, qu'il place nettement dans la tradition des poètes antiques :

O mihi continuo multo sudata labore
Pagina, cuius ad hoc minuit detractio famam,
Viue, nec antiquos temptes equare poetas,
Sed pocius ueterum uestigia adorans
Subsequere et lauris humiles submitte miricas [16].

Quoi qu'il en soit c'est un autre problème de savoir comment Jean de Meun a compris et exploité cette théorie de l'*integument* à laquelle il fait écho dans le discours de Raison, à propos de l'objection de l'amoureux, scandalisé par les termes dont le personnage s'est servi pour raconter l'histoire de Saturne. Nous avons là une réflexion théorique sur la poétique d'Alain de Lille, réflexion qui a dû jouer un rôle important dans l'élaboration du *Roman de la Rose* par Jean de Meun [17]. Les critiques ont déjà commenté le passage [18]. Dans l'ensemble il s'agit de réconcilier le plaisir poétique et la vérité philosophique :

en delitant profiteras
et en profitant deliteras (7143-44).

Jean rejette moins nettement la *lettre*, tout en faisant promettre par Raison une vérité cachée, les secrets de philosophie. Par rapport au théologien il accorde plus d'importance à la compréhension du sens littéral, et au plaisir même de la fable :

qui bien entendroit la letre,
le sen verroit en l'escriture
qui esclarcist la fable occure (7132-34).

C'est là un souci de traducteur, de commentateur, de philologue humaniste serait-on presque tenté de dire. Du moins cette interprétation de l'allégorie est-elle possible à partir des termes utilisés par Raison. Il ne s'agit plus, comme chez Alain, de faire taire les songes épicuriens, de guérir la folie manichéenne, de réfuter les arguties aristotéliciennes, de renverser l'Arianisme, bref de faire triompher la foi en Dieu, mais de profiter des plaisirs de la culture

littéraire [19]. Ajoutons qu'en confiant l'exposé de la théorie allégorique à Raison, Jean de Meun se réservait la possibilité d'en assouplir les règles, puisque le personnage de Raison ne doit pas, finalement, être écouté :

> ... mes que Reson n'i sait creüe
> la chetive, la recreüe... (10623-624)

Ce conseil du dieu Amour fait partie du passage où Jean de Meun expose son projet littéraire (10496-10644). Cette *postface*, située au milieu de l'ouvrage, corrige et précise les éléments de *préface* contenus dans le discours de Raison, préface qui dérive d'Alain de Lille et en particulier de sa théorie de l'*integumentum* :

> ... bien l'entendras, se bien repetes
> les integumanz aus poetes... [20].

Tout cela donne à penser que la lecture des deux œuvres profanes d'Alain de Lille est étroitement associée à la genèse du *Roman de la Rose*, dans la continuation de Jean de Meun, mais que celui-ci après avoir écrit 4500 vers, prend conscience de son originalité, et définit alors une autre esthétique à partir du *Miroër aus Amoreus*, dont l'idée est commentée par le discours d'Amour (10621).

Toutefois, et c'est ce que nous aide à comprendre la comparaison avec Alain de Lille, le projet du poète français est défini dans ses grandes lignes dès le départ. Pour retrouver ce projet, il faut faire de cette comparaison autre chose qu'une simple recherche des sources, des emprunts, des citations, des traductions. Nous nous trouvons devant un montage de textes dont les pièces, destinées à être adaptées, polies, traduites, remaniées, s'assemblent pour former l'ébauche de l'œuvre. Il y a là une hiérarchie de textes, les plus importants constituant les assises des grandes parties, tandis que d'autres serviront à nourrir les exemples, les références et les digressions. L'intention première et générale se manifeste dans la référence au *De consolatione*, «de Confort» de Boèce (cf. 5007). C'est le thème de la consolation qui assure la soudure avec l'œuvre de Guillaume de Lorris (4029-4190). Il est rappelé dans ce que j'ai appelé la *postface* :

> si vos cri merci, jointes paumes,
> que cist las doulereus Guillaumes,
> qui si bien s'est vers moi portez,
> soit secouruz et confortez (10627-630).

L'idée d'un secours à apporter va animer la reprise de l'action allégorique, tandis que celle de réconfort, de consolation, conduit à chercher des arguments philosophiques. Il faudrait toute une

étude pour voir ce que Jean de Meun doit à la philosophie de Boèce. Mais il est clair que la lecture d'Alain de Lille a fourni l'élément décisif dans la construction de la consolation. Sur le plan purement formel l'*Anticlaudianus* pouvait aider à élaborer un cadre allégorique, enrichi d'une psychomachie, le voyage suggérant peut-être un pélerinage, pour le dénouement. Mais pour surmonter l'obstacle qui bloque le désir par le complexe de jalousie avec Honte, Peur, Malebouche et Danger, c'est le *De planctu* qui fournit les grands acteurs, avec Natura et Genius. L'intervention décisive de ce dernier est annoncée dès le vers 4314, confirmant que l'auteur sait où il va, ayant d'avance disposé la matière textuelle sur laquelle il construira son propre texte. C'est de plus à Genius qu'il confie l'exercice littéraire par excellence, celui dont la nouvelle œuvre est comme l'amplification, le «commentaire de texte». Car la consolation est en fait une rectification, la continuation d'une critique, de Guillaume de Lorris. L'exercice littéraire de la critique culmine avec la description du paradis par Genius, reprenant et corrigeant celle du verger de Guillaume. Un certain nombre de transformations symboliques (passage du carré au cercle, du nombre deux au nombre trois, du pin à l'olivier) marque le dépassement du fantasme narcissique, dont Alain de Lille a aidé à mieux comprendre le danger et l'impasse :

> c'est la fonteine perilleuse,
> tant amere et tant venimeuse
> qu'el tua le biau Narcissus
> quant il se miroit iqui sus (20379-380) [21].

Et c'est ainsi qu'une personnification philosophique et même théologique voit son discours enrichi d'un apport scolaire et littéraire, l'*integumentum* faisant place à la *disputatio*, par un retour à cette *poetica disciplina* à laquelle Natura voulait nous arracher, chez Alain. Mais au *De planctu* Jean de Meun emprunte les deux grands discours de Raison et de Nature, par dédoublement du personnage de Natura. Ce partage est important pour suivre la progression de la pensée d'un auteur à l'autre. Le rationalisme chartrain se voit confier une tâche toute provisoire de définition (c'est Raison qui reprend la définition de l'amour par Natura) et d'éducation morale (avec la méditation sur Fortune, lancée par la description de l'*Anticlaudianus*). Mais l'éducation sexuelle sera confiée à Nature, suivant le mouvement de critique à l'adresse des pervers, mouvement qui anime tout le *De planctu*, mais surtout le discours qui fournira la charpente périodique reprise

par Jean de Meun au vers 16699. Ainsi se laisse analyser le projet de base construisant une consolation en trois interventions, de Raison, Nature et Genius, et s'appuyant sur les deux textes d'Alain de Lille, en rapport avec sa théorie de l'*integumentum* revue et corrigée.

Dans ce cadre vient s'inscrire un second projet qui est de faire passer l'*Ars amandi* d'Ovide dans le programme d'éducation de l'amoureux. La confrontation avec Ami, dont Guillaume de Lorris avait eu l'idée, après celle de Raison, fournit le joint allégorique. Le discours d'Ami transmettra la substance des livres I et II d'Ovide. Quant au livre III, il sera introduit par le personnage de la Vieille, mentionné incidemment par Guillaume de Lorris (3902). Sur le texte d'Ovide, ainsi divisé pour entrer dans la composition organique du *Roman*, se grefferont bien des références et des développements relevant de la tradition satirique. C'est à cette même veine qu'appartient en un sens le *De periculis* de Guillaume de Saint-Amour, texte qui va servir d'armature idéologique au personnage de Faux Semblant, dont l'intervention est indispensable au dénouement de la crise, comme celle de l'hypocrisie est inévitable pour triompher de la résistance féminine. L'irruption de la satire contemporaine à côté d'auteurs plus anciens comme Alain de Lille, ou antiques, comme Ovide, relève encore de l'interprétation de la poétique proposée par le *De planctu*. Alain avait en effet rappelé que les poètes aiment mêler la fable et l'histoire récente [22]. Principe esthétique qui vaut pour le détail du style (Jean de Meun l'applique à l'illustration des revers de fortune), mais qui sert aussi, on le voit, à la construction de l'ensemble. Laissons là cette esquisse d'une composition qu'il faudrait un livre pour étudier en détail [23]. Mais nous voyons comment la comparaison des deux auteurs doit être conduite en tenant compte de la fonction organique des textes utilisés pour fabriquer une œuvre nouvelle. Ces textes sont traités comme des signes complexes susceptibles de prendre, dans une autre perspective, une autre signification. Nous ne savons pas exactement comment on lisait Alain de Lille à Paris, au XIIIème siècle, mais nous voyons comment Jean de Meun récrit ses livres.

Cette réécriture il faudra l'analyser en détail. Contentons-nous, ici, d'en évoquer quelques traits caractéristiques. Il y a d'abord un effort de mise en français, puisque le *Roman de la Rose* ne s'adresse plus à des clercs parlant latin, mais s'inscrit dans la nouvelle tradition poétique de langue vernaculaire. Visiblement le travail

de traduction intéresse Jean de Meun, puisqu'il donne deux exemples d'un tel exercice, auquel il apporte tous ses soins. La définition de l'amour, tirée du *De planctu* [24], est un modèle d'*antiphrasis*. Alain de Lille avait conscience d'écrire dans un style élevé («styli tamen altitudine castigata») en pratiquant cette rhétorique. Jean de Meun joue le jeu :

Amors, ce est pez haïneuse,
Amors, c'est haïne amoureuse,
c'est leautez la desleaus,
c'est la desleautez leaus... (4263 et suiv.)

Mais il fait prendre à l'interlocuteur de Raison, qui dit ces mots, une attitude ironique :

En ma leçon a tant contraire
que je n'en puis neant aprendre (4334-65).

L'art de rhétorique définit une première poétique, que Jean de Meun essaiera de dépasser, comme il dépassera la leçon de Raison, ne serait-ce que pour tenir compte de l'universalité des «amoretes» qu'on trouve «souz bureaus comme souz brunetes» (4303-304), idée absente du passage d'Alain de Lille, et contraire à la doctrine de Guillaume de Lorris.

L'autre exercice de traduction est tiré de l'*Anticlaudianus*, et porte sur la description de la maison de Fortune [25]. C'est encore un bel exercice de style poétique, dans le cadre d'une *topique* de la *descriptio*. Quelques transformations dénotent déjà la sensibilité de Jean de Meun. Les noms propres y sont adaptés à la culture profane : *Boreas* et *Aquilo* sont rendus par «Bise», *Philomena* par «li roussigneus». Il facilite la lecture en ajoutant par exemple une transition didactique entre les deux parties de la description : «Or te dirai de l'autre fleuve» (5993). Il saute un passage bourré d'antithèses (lassé sans doute du genre), mais développe l'image de la roue de Fortune, dans le goût du XIIIème siècle, se contentant de suivre d'assez loin le texte de l'*Anticlaudianus*. Il y revient (VII, 397-400) pour développer plus largement la généalogie de Gentillesse. Au total il semble se confirmer que dans les deux mille premiers vers de sa continuation Jean de Meun s'appuie sur des modèles d'écriture : les deux ouvrages d'Alain de Lille lui ont fourni le thème de deux morceaux de bravoure. Au contraire, quand vers la fin de l'ouvrage il doit présenter le personnage de Nature (16135), loin de suivre son modèle, il se libère de la *descriptio* par une prétérition qui ouvre, par la négative, à son imagination créatrice le champ infini de la

différence. Cette esthétique de la négativité marque en fait le moment où l'auteur est assez conscient de son art pour changer de style, tout en suivant le plan fourni par son modèle (le *De planctu*) dans l'inventaire scolastique du cosmos.

La nouveauté du style s'affirme surtout dans les images. Les deux poètes ont le sens de l'image. Le portrait de Natura, dans le *De planctu*, se présente comme une belle collection de dessins et de peintures : «Sur des tablettes de brique, avec un stylet de roseau, la vierge combinait diverses images peintes de choses» [26]. On retrouve un tel kaléidoscope au début de l'*Anticlaudianus*, dans la description de la maison de Natura :

> Has species rerumque tropos et sompnia ueri
> Regia picta tenet... (I, 152-3).

C'était aussi un *topos* de la littérature vernaculaire lorsqu'elle tentait une description de l'univers (tente d'Alexandre). L'image est alors ramenée à l'essentiel, selon un programme intellectuel ; elle se situe au carrefour de l'idée et de la rhétorique. Mais Jean de Meun va essayer autre chose. On le voit bien quand il suit le plan tracé par son modèle, comme dans le discours de Nature. Évoquant les étoiles, les planètes, l'air, la terre, il laisse courir sa fantaisie. Née de la digression, l'image personnelle se nourrit à la fois de l'énumération verbale et de l'érudition, qui fournit l'inventaire des choses. Il s'agit encore, sans doute, d'un savoir livresque. Voulant nous parler des choses comme elles sont, il va chercher dans des livres leur description :

> Les choses voit du monde escrites
> si comme el sunt fetes et dites (18615-16).

dit-il du clerc lisant dans les livres. Mais il ne s'agit plus de la même «escriture» théologique. Ce sont les sommes encyclopédiques, les *miroirs*, les textes comme le *De proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais, qui fournissent la matière de ce renouvellement. Une esthétique de l'énumération et de l'objet concret succède à une esthétique de la caractérisation. Guillaume de Lorris se rattachait encore à cet essentialisme, et Jean de Meun lui reproche d'avoir exclu de son verger «... toute la terre / o ses richeces ancienes / et toutes choses terrienes» [27].

Si nous voulons mieux définir l'écart entre les deux esthétiques il nous faudrait dépasser le niveau purement intellectuel de la comparaison, l'histoire des idées et des mentalités, pour parvenir au niveau plus personnel où se forme la conception que chacun des auteurs se faisait de son art poétique. Se pose

alors la question de la *création poétique*. Cette notion même est anachronique, si Dieu seul, pour l'homme du Moyen-Age, a été vraiment créateur lorsqu'il a fait surgir le monde de sa seule pensée. Mais la question hante la conscience des écrivains, derrière la définition de l'*art*, qui, elle, relève bien de l'histoire des idées. Nous quittons donc la méthode historique pour nous aventurer dans une interprétation plus discutable.

Il faudrait analyser la *lettre* des métaphores dont se servent nos écrivains. Tous deux désignent leur travail d'après leurs instruments, *greffes* et *tablettes*. Ces instruments servant à figurer l'union charnelle sont mis sur le même plan, par la fonction métaphorique, que ceux du forgeron (enclume et marteaux) et ceux des laboureurs (soc et sillon). Jean de Meun a même systématisé en une sorte de triade fonctionnelle les métaphores moins rigoureuses d'Alain de Lille [28]. Par contre, ce qui est plus longuement développé chez celui-ci, ce sont les métaphores grammaticales pour désigner les rapports sexuels [29]. Nous aurions bien besoin d'une «sémiotique de la sexualité au Moyen-Age» pour préciser à partir de là les options personnelles des auteurs. Quoi qu'il en soit si l'écriture est présentée avec tant d'insistance comme la métaphore de l'acte sexuel, c'est qu'il y a non seulement une analogie superficielle, mais une identité ressentie plus profondément. Autrement dit le travail d'écriture est assimilé à un acte de fécondation, de procréation. Ce phantasme viril semble s'opposer aux images qui, plus tard, désigneront justement ce qu'on appelle la «création littéraire».

Dans cette perspective la fonction d'Alain de Lille, dans la confrontation entre Guillaume de Lorris et Jean de Meun, est ambivalente. Ses ouvrages ont aidé le continuateur à rectifier le premier *Roman de la Rose* à la fois sur le plan de l'érotique et de la rhétorique. Car pour Jean de Meun, comme pour Alain de Lille, mais pour d'autres raisons, humaines et non plus théologiques, l'art d'aimer est en même temps un art poétique. Or lá dénonciation par le *De planctu* de la perversion sodomite a dû aider Jean de Meun à concevoir et à formuler sa critique radicale de l'amour et du langage courtois. Hanté par l'homosexualité, et plus particulièrement par l'inversion qui féminise l'homme, Alain de Lille attire d'avance l'attention sur un soupçon qui pourra peser sur Guillaume de Lorris : «Ars magicae Veneris hermaphroditat eum» [30]. Le rapprochement entre l'homosexualité et la courtoisie n'avait besoin que du mythe de Narcisse pour être suggéré. Il faudrait,

bien entendu, suivre les prolongements de la thématique sexuelle dans d'autres domaines de l'imaginaire. Le thème de l'argent, clairement associé à la sexualité par Alain de Lille, puisque la reproduction des espèces est comparée à la frappe des monnaies, provoque chez Jean de Meun une réaction négative, tandis que chez Guillaume de Lorris Richesse apparaît comme la condition de la vie courtoise. Entre les deux quelle est la thèse d'Alain de Lille ? Pourquoi est-il si enthousiaste pour la Largesse, image de la Grâce ? Il est nécessaire de revoir l'inventaire des vices et des vertus, des récompenses et des punitions (notamment dans l'excommunication par Genius), pour mieux comprendre la façon dont la lecture d'Alain de Lille a pu servir à Jean de Meun. La censure et la répression du désir chez Alain ont peut-être permis de comprendre le message équivoque de la *fine amor* qui cultive et culpabilise à la fois le désir. Jean de Meun est d'accord avec lui pour opposer à son lecteur l'image menaçante de Tantale :

> ... qui tourjors en l'eve se baigne,
> mes conbien que saif le destraigne,
> ja n'approchera de sa bouche,
> l'eve qui au manton li touche :
> quant plus la suit, et plus s'abesse,
> et fain si fort le recompresse
> qu'il n'an peut estre assouagiez,
> ains meurt de fain touz anragiez,
> ne ne repeut la pome prandre
> qu'il voit tourjorz a son nes pandre [31].

Jalons d'une poétique du désir, des troubadours à Charles d'Orléans, Alain de Lille et Jean de Meun n'ont pas voulu que l'amant meure «de soif auprès de la fontaine».

L'histoire des œuvres littéraires suit ainsi son chemin, qui ne se confond pas avec les autres itinéraires de l'histoire politique, sociale ou même culturelle. Nous avons affaire à un réseau de relations discontinues, à un tissu de fils interrompus, renoués et entrecroisés. D'anciens dessins et de vieilles couleurs réapparaissent dans un autre contexte pour y prendre une nouvelle valeur. Nous avons affaire à une durée qui n'est pas en synchronie avec les autres, celle des événements politiques, celle des structures sociales, ni même la «longue durée» des cultures et des mentalités. L'apport des sciences humaines et historiques n'est pas négligeable pour expliquer la littérature. Mais l'art littéraire reste une activité individuelle ou du moins singulière dans les plus significatives

de ses manifestations, c'est-à-dire les grandes œuvres. C'est pourquoi la signification littéraire risque d'échapper pour l'essentiel à toute sémiotique. Elle se caractérise par l'élaboration de nouveaux projets, par la reprise et la transformation de projets antérieurs repérables par la lecture. Il s'agit bien, pour reprendre le vocabulaire de nos deux auteurs, d'une procréation et d'une recréation. Toutes les études de la communication doivent servir, et non se substituer, à l'analyse, dans chaque texte, de la projection de sens dont ce texte porte le message. En cela l'*escriture* de Jean de Meun ou la *scriptura* d'Alain de Lille ne diffèrent pas des Saintes Écritures.

*Daniel Poirion*

## NOTES

1 Ernest LANGLOIS, *Origines et sources du 'Roman de la Rose'*, Paris : E. Thorin, 1890.

2 Pierre BADEL, Le Roman de la Rose au XIVème siècle, Thèse d'État, Paris-Sorbonne, avril 1977.

3 Johan HUIZINGA, *Uber die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*, Med. Akad. Amsterdam, 1932. G. RAYNAUD DE LAGE, *Alain de Lille, poète du XIIème siècle*, Paris : Vrin, 1951. Alan GUNN, *The Mirror of Love, a Reinterpretation of 'The Romance of the rose'*, Lubbock ; Texas Tech Press, 1952.

4 W. WETHERBEE, «The function of Poetry in the 'De Planctu Naturae' of Alain de Lille», *Traditio* 25 (1969), pp. 87-125.

5 G. RAYNAUD DE LAGE, «*Natura* et *Genius*, chez Jean de Meung et chez Jean Lemaire de Belges», *Le Moyen-Age*, 1952, pp. 125-143.

6 Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, *Le Roman de la Rose*, publié par Félix LECOY, 3 vol., Paris : Champion, 1965, 1966, 1970. Nos citations sont faites d'après cette édition.

7 «Non enim originalem Cupidinis naturam, in honestati, redarguo, si circumscribatur frenis modestie, si habenis temperantiae castigetur, si non germen excursionis limites deputatos evadat vel in nimium tumorem ejus calor ebulliat ; sed si ejus scintilla in flammam evaserit vel ipsius fonticulus in torrentem excreverit, excrementi luxuries amputationis falcem expostulat, exuberationis tumor solatium medicamenti desiderat». MIGNE, *Patrologia latina*, *210*, 456 C.

8 «Solus homo meae moderationis citharam aspernatur et sub delirantis Orphei lyra delirat». MIGNE, *PL*, *210*, 449 C.

9 «Qui autem a regula Venris exceptionem facit anormalam, Veneris privetur sigillo». *Ibid.*, 481 C. Le Genius de Jean de Meun se laisse entraîner à dire : «ainz qu'il muirent, puissent il perdre / et l'aumosniere et les estalles» (19636-37) ; mais l'auteur dit plus loin son indignation devant un tel châtiment (20039).

10 Cf. GUNN, *op. cit.*, *passim*, et Helmut HATZFELD, «La mystique naturiste de Jean de Meung», *Festchrift der F. Schiller Universität Jena*, 1955/56, pp. 259-269.

11 «Quae postquam mihi me redditum intellexit, in mentali intellectu materialis vocis mihi depinxit imaginem, cum quasi archetypa verba idealiter percontexta vocaliter produxit in actum». MIGNE, *210*, 442 B.

12 Car Jupiter transporta Ganymède au ciel, transposant son désir pour l'objet transporté.

13 «An umbratilibus poetarum figmentis quae artis poeticae depinxit industria fidem adhibere conaris ?... An ignoras quomodo poetae sine omni pallationis remedio, auditoribus nudam falsitatem prostituunt, ut quadam mellita dulcedine velut incantatas audientium aures inebrient ? Quomodo ipsam falsitatem quadam probabilitatis hypocrisi palliant, ut per exemplum imagines, hominum animos moriginationis incude sigillent ? At in superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poetica, sed interius, auditoribus secretum intelligentiae altioris eloquitur, ut exteriore falsitatis abjecto putamine, dulciorem nucleum veritatis secrete intus lector inveniat». MIGNE, *210*, 451 C.

14 «Nota ergo quasdam filias idolatriae veteris medullitiis exstirpatae, in praenti instanti suae matris imperium reparare conari, et eam quibusdam praeagiosis carminibus redivivam a mortuis excitare». *Ibid.*, 461 D.

15 «Nonne ea quae in puerilibus cunis poeticae disciplinae discutiuntur altiori distinctionis lima senior philosophiae tractatus eliminat ?». *Ibid.*, 451 C.

16 Alain de Lille, *Anticlaudianus*, texte critique publié par R. BOSSUAT, Paris : Vrin, 1955, livre IX, 410-413.

17 «Si dit l'en bien en noz escoles / maintes choses par paraboles». (7123 et suiv.).

18 Marc René JUNG, «Jean de Meun et l'allégorie», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 28 (1976), pp. 21-36.

19 «Cum enim Epicuri jam soporentur somnia, Manichae sanetur insania, Aristotelis arguantur argutiae, Arii fallantur fallaciae, unicam Dei unitatem ratio probat, mundus eloquitur, fides credit, Scriptura testatur». MIGNE, *210*, 451 D.

20 7137-38. Cf. *De planctu*, 452 C : «hoc ergo integumento...».

21 «Narcissus etiam sui umbra alterum mentita Narcissum, umbraliter occupatus, se ipsum credens esse alterum se, de se sibi amoris incurrit periculum». MIGNE, *210*, 450 A.

22 «Poetae tamen aliquando historiales eventus joculationibus fabulosis quadam eleganti fictura confoederant». *Ibid.*, 451 D.

23 Cette recherche fait l'objet d'une thèse, en préparation, d'Yves ROGUET: «Recherches sur la signification et l'influence de la deuxième partie du *Roman de la Rose*».

24 «Pax odio, fraudique fides, spes juncta timori / Est amor, et mistus cum ratione furor». MIGNE, *210*, 455.

25 5891-6088 ; *Anticlaudianus*, éd. cit., VII, 405 – VIII, 14.

26 «In lateritiis vero tabulis arundinei styli ministerio virgo varias rerum picturales sociebat imagines». MIGNE, *210*, 439 C.

27 Ces choses auraient dû être représentées sur le mur avec toutes les créatures exclues (20273-20304).

28 «Ei duos legitimos malleos efformavi, quibus et Parcarum caveret insidias, resque multimodas essentiae prasentaret. Incudum etiam nobiles officines ejusdem artificio deputavi, praecipiens ut his eosdem malleos adaptando rerum effigiationi fideliter indulgeret, ne ab incudibus malleos iniqua exorbitatione peregrinari permitteret». MIGNE, *210*, 456 D.

29 *Ibid.*, 457.

30 *Ibid.*, 431 1.

31 19252-262 ; MIGNE, *210*, 481 C : «Qui ebrietatis lethaeo fulmine soporatur perpetuae sitis vexetur incendiis».