MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

La fête galante de l'empereur Conrad : étude littéraire des v. 138-558 du Roman de la Rose de Jean Renart

Françoise Laurent

10.58048/2263-7664/1819

Le Goût des lettres - Dissidence, déviance, décentrement

Selon l'analyse de la composition du récit présentée par Georges Diller[1], le passage proposé en étude littéraire forme le panneau central du portrait de l'empereur Conrad qui ouvre le *Roman de la Rose*. Après avoir évoqué en 89 vers les qualités physiques, politiques et morales de ce prince et avant de dresser en une cinquantaine de vers les mérites de ses choix et de son action dynastiques, Jean Renart diffère encore, sur près de 500 vers, l'entrée dans le roman par le récit d'une fête champêtre et galante organisée par l'empereur. La critique considère cette suspension dans la trame narrative comme un épisode gratuit, une sorte d'excursus narratif, un moment accessoire, voire ornemental, au contenu événementiel insignifiant, sans lien organique avec la narration.

Toutefois, ne serait-ce que par son mode d'inscription dans le texte, le récit de la fête est étroitement lié au personnage de Conrad sur lequel elle apporte un éclairage nouveau, voire différent, signalé par la conjonction de coordination adversative qui l'introduit.

> Ainz fet les granz trez encorder,
>
> ses aucubes, ses pavellons

en esté, quant il est sesons

de deduire en prez et en bois[0]. (v. 138-141)

Michel Zink l'avait déjà relevé, le tableau champêtre intervient comme une explication apportée à l'attitude de l'empereur qui ignore les sollicitations de ses vassaux, désireux de le voir prendre une épouse pour assurer la pérennité du royaume[2]. À l'appui de ce « ainz », la fête se situe bien en marge, en effet, du contexte politique et social, et cette marginalité, on le verra dans une première partie, trouve une expression significative dans la composition même d'un passage clos sur lui-même dont l'unité et la cohérence tiennent à la nature de l'univers représenté, qu'il s'agisse du cadre spatio-temporel ou du statut et des activités des personnages mis en scène, ou encore de la présence des premières insertions lyriques. Réponse au mariage souhaité par les vassaux mais toujours repoussé par Conrad, la fête récréative est aussi l'occasion de poser au seuil du récit la question de l'amour et, en particulier, d'interroger, tel sera l'objet de la deuxième partie de l'étude littéraire, les valeurs de la *fin'amor*, quitte à en dénoncer les limites. Enfin, par-delà les enjeux idéologiques qu'elle met au jour et loin d'être un intermède gratuit et accessoire, cette pause récréative est, après le prologue, la véritable entrée en matière du roman et la quintessence de son écriture ; elle a un statut poétique qu'il conviendra d'analyser dans une dernière partie.

L'univers de la fête galante

Espace clos et temps suspendu

D'entrée, Jean Renart installe en dehors de l'espace de la cour impériale et dans un temps détaché de toute chronologie un lieu et une temporalité autres, dévolus aux seuls plaisirs, ce qu'il nomme la « seson de deduire » (v. 140-141)

L'évocation spatiale décourage en effet tout ancrage référentiel ; l'espace de la fête ne préfigure en rien cette géographie réaliste à laquelle, dans la suite du récit, l'auteur habituera son lecteur : c'est celui de la forêt et des bois, espace vaste et sans nom, troué par les clairières dans lesquelles se dressent les tentes et les pavillons, lieux éphémères et fragiles, où l'on dort, où l'on aime et se repose, et où on prend ses repas. Espace clos

aussi circonscrit par les bois et dont la rotondité est reflétée par les îles que forment les fontaines et les sources où l'on vient se laver et se désaltérer. Il s'agit là d'un paysage sylvestre et bucolique avec ses points d'eau et ses bois, héritier du paysage parfait et topique, bien décrit par Curtius, qu'est le *locus amoenus* antique reconstruit dans les romans et les lais, en se situant en marge du traditionnel verger (la forêt, loin de la cour, contient encore une part de sauvagerie, où se lit peut-être le refus de l'ordonnance courtoise ou bien l'attrait pour une nature non aristocratique, comme les prés des pastourelles). Arbres, ruisseaux et fontaines, chants des oiseaux, tout dans ce paysage renvoie au désir amoureux et, avec lui, à l'inspiration lyrique qui le célèbre.

La représentation de l'espace est étroitement corrélée à celle du temps, d'une temporalité close elle aussi, comme arrêtée, qui n'est pas enfermement, mais retour du même, et dans laquelle la narration est comme suspendue. La fête se déroule en été, à la belle saison, c'est-à-dire, suivant la conception médiévale où il y a en gros deux saisons, la bonne et la mauvaise, d'une période qui va globalement d'avril à septembre[3]. Il s'agit surtout d'un temps sans dates ni chronologie relative, dont la représentation oscille entre l'écoulement d'une journée où les heures, précisément égrenées, ponctuent le déroulement complet de l'épisode, depuis l'aube « quant paroit le jor » (v. 162) jusqu'au souper « après none » (v. 461) en passant par « tierce », l'heure du lever (v. 258), et une durée de quatorze jours, évoquée sous forme de sommaire à l'ultime fin du passage :

> Cele grant joie et ciz sejors
>
> Dura bien .XV. jors passez. (v. 557-558)

Suivant ce sommaire, le récit relèverait, pour employer la terminologie de Gérard Genette, du « récit itératif », « une seule émission narrative assum[ant] ensemble plusieurs occurrences du même événement ». Ce principe de répétition est aussi l'illustration du premier type d'épisode exposé dans le schéma narratif de Todorov, épisode « relativement statique et, on peut dire, itératif » où le même genre d'actions pourrait être répété indéfiniment[4]. » Toutefois, dans cette parenthèse itérative, dans cette forme de stase descriptive, l'emploi des temps verbaux rend la temporalité

équivoque et flottante. Si l'imparfait, d'aspect sécant et répétitif, et surtout le présent de narration, qui peut aussi signifier une permanence dans la durée du procès, dominent, le passage est émaillé aussi de passés simples, temps narratif par excellence, qui s'applique à rendre l'enchaînement de certaines actions, comme par exemple, le début des repas (v. 347*sq*., v. 393*sq*.) ou encore des danses (v. 403*sq*.), et qui fait de la fête un moment spécifique. La question de savoir si Jean Renart raconte une seule journée ou une journée exemplaire a été posée par M. Zink, pour qui un principe de particularisation se dégage progressivement, et la scène va du général au particulier[5]. Quoi qu'il en soit, la difficulté de trancher semble indiquer que Jean Renart a voulu brouiller les pistes et créer un temps autre, en marge de toute temporalité, un temps qui s'apparente à celui du songe – Conrad demandera à Jouglet de le « réveiller » par une belle histoire (v. 652) – à l'image de l'espace clos et idyllique.

Un univers courtois

La clôture spatiale travaillée par une temporalité indécise est accusée par la nature de la société qui y évolue. Seuls les membres de la plus haute aristocratie sont invités à la fête. La mention des titres de noblesse des invités ouvre l'épisode ; il n'est que « conte, contesse, chastelaine, duchesse, dame, vavassor a bone vile » (v. 145-149) dont la distinction est rappelé en écho contraire dans l'emploi du mot « vilonie » (v. 154), parfait antonyme de « courtoisie ».

Société courtoise, donc, dont les plaisirs et les jouissances sont successivement projetées et se donnent à voir dans l'évocation de deux activités à travers lesquelles s'illustrent le mieux les goûts des gens de cour : la chasse (attention, « aller au bois » signifie « partir chasser » et « non se rendre dans les bois »), divertissement aristocratique par excellence, et l'amour. Ces deux types d'occupation qui président au déroulement de la journée forment aussi la structure bipartite de l'épisode : le départ à la chasse est évoqué du v. 163 au v. 189 ; les activités amoureuses avec leurs corollaires que sont le repas, le chant et la danse, le sont plus longuement, puisque leur évocation court du v. 190 au v. 408. La construction bifide est encore redoublée dans la suite du passage où le récit du retour des chasseurs aux v 409-446 est suivi par celui du dîner et des festivités, déroulé du v. 447 au v. 556. Le texte évolue ainsi sur l'entrelacement d'occupations répétées, comme pour mimer le mouvement d'une danse, celle de la

carole, à laquelle tous finissent par participer.

Jean Renart dresse là le tableau d'un monde de plaisir et de sensualité où la suavité des mets et des vins, la qualité des étoffes et des fourrures le disputent au raffinement des gestes et, surtout, à la perfection des corps féminins. L'agrément de cette fête qui conjugue les plaisirs de la vue, du goût et de l'ouïe s'exhibe dans le champ lexical du délit et de « l'envoisure », de « l'esbatre » (v. 143) et dans les interventions du narrateur qui se livre à une véritable démonstration de prestige. Preuve de l'intérêt qu'il porte à son récit et qu'il veut partager avec son auditoire, il intervient à la première personne ou ponctue ses descriptions de « sachiez » (v. 246) et de formules d'appel à l'écoute ou de visualisation, comme « oïssiez » et « veïssiez » (v. 166 et 233) dont la fonction est, littéralement, de donner à entendre et à voir. Ces épiphrases dont l'emploi est fréquent dans la chanson de geste ne sont pas cependant exclusivement « épiques » ; elles relèvent de ce que la rhétorique antique nomme « adresse au narrataire », le changement de personne donnant l'impression à l'auditeur d'être transporté au cœur des dangers, par exemple. Complétant la météorologie courtoise d'une journée d'été sans cesse recommencée, la société représentée est celle de la jeunesse, de la beauté et de l'élégance, évoluant dans un univers harmonieux de danses et de chants.

Suivant une partition que donne ou que donnera aussi le *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris où, dans le jardin de Déduit, ne sont acceptés que le dieu Amour et son cortège de jeunes et dont sont exclues les figures indésirables figurant sur les panneaux extérieurs du verger, notamment Vieillesse et son cortège de vices, la présence de deux activités qui semblent s'exclure l'une l'autre consomme la rupture entre les vieux et les laids, les jeunes et les beaux. La chasse est laissée aux fâcheux, aux « croupoiers » (v. 168), ceux qui sont, étymologiquement, « courbés par les ans » et dont les désirs amoureux sont émoussés, aux porteurs d'arc qui, comme le roi Marc (les deux mots entrent en séquence à la rime), de la légende sont des époux jaloux et trompés ; l'amour est le domaine de prédilection des jeunes gens et des jeunes femmes, comme le veut la charte de la courtoisie. Cloches d'église remplacées par le chant des oiseaux, messagers et symboles de l'amour, maris moqués dont les privilèges sont bafoués, célébration de la gaieté, de la jeunesse, de la *joliveté*, par sa conception de l'amour qui ne peut se vivre qu'en dehors du mariage et même contre lui, cette fête galante exhausse des valeurs conformes à l'idéologie de la *fin'amor*.

Le parangon de cette culture courtoise, exclusivement aristocratique, qui modèle les comportements et les sentiments est l'empereur Conrad, personnalité centrale de la fête dont il organise, tel un démiurge, les plaisirs, et dont le portrait se trouve ici complété. C'est lui qui mène la chasse, activité où il excelle – si l'on en juge par le premier tableau de son portrait ; c'est lui surtout qui incite ses sujets à se livrer aux jouissances amoureuses. Il cristallise aussi toutes les valeurs et tous les désirs de l'univers dont il est le centre, par sa jeunesse et par ses rires. Par lui, la fête est l'expression de l'imaginaire de la *Joven* qui réfère à la fois à un âge, un statut social et toutes sortes de qualités morales et sociales. Conrad est le *joves* de la culture d'oc, celui qui est perpétuellement en mouvement, le moteur de la communication entre les membres de sa société choisie et de la circulation des femmes et des repas. C'est dans le sens de cette forme de communion qu'il faut interpréter son refus de s'asseoir plus haut que ses sujets et de porter des vêtements plus précieux que les leurs. Il sert de paradigme à un ordre égalitaire, à une sociabilité entre égaux et à une entité commune. La fête champêtre est l'espace d'un compagnonnage et d'une fraternité qui passe par la connivence dans le plaisir, comme le montrent aussi les chansons, signes de reconnaissance sociale et expression de la cohésion entre les membres de cette aristocratie qui entonnent successivement des couplets et se répondent par le chant.

Insertions lyriques et récit

Car le facteur d'unité essentiel de cette pause récréative réside dans la présence des pièces lyriques, ou plutôt dans les liens que celles-ci entretiennent avec la narration en octosyllabes.

Félix Lecoy répartit les pièces lyriques du roman en deux groupes, celui des « chansons courtoises » et celui « des pièces d'allure ou d'inspiration populaire[6]. » Les insertions du passage appartiennent à cette seconde catégorie. Elles sont au nombre de dix, soit la moitié de celles que contient le roman, et relèvent de la forme du rondet de carole, ainsi appelé parce qu'il désigne une chanson destinée à la ronde ou une poésie cyclique issue d'un courant à la fois liturgique et folklorique. Pour donner un exemple, l'une des versions d'une strophe de « Bele Aeliz » a été trouvée dans un sermon. Bien que le manuscrit du *Roman de la Rose* ne soit pas noté, il est possible de retrouver les mélodies des poèmes dans les manuscrits qui les ont conservés. Friedrich Gennrich les a tous

recensés[7], à l'exception d'un seul inconnu par ailleurs : E non Dieu, sire, se ne l'ai,/ l'amor de lui, mar l'acointai (v. 291-292 et v. 304-305). Pour les autres, un seul couplet des chansons sélectionnées est inséré, à l'exception de « Bele Aeliz » qui se développe sur quatre couplets regroupés par deux, la première fois au retour de la toilette, la seconde lors de la danse qui suit le dîner, ces insertions lyriques redoublant la structure en miroir des parties qui composent, on l'a vu, l'épisode. Bien que le rondeau soit une forme fixe, composée de strophes sur deux rimes avec refrain et reposant sur le modèle aAabAB[8], sa forme au carrefour des XIIe et XIIIe siècle, comme le rappelle M. Zink[9], « n'a pas la construction rigoureuse et obligée qui sera la sienne plus tard. » Cette ductilité formelle explique pourquoi les insertions du passage présentent des disparités : inégalité du nombre de vers, par exemple, ou encore présence d'un refrain qui ne se caractérise pas par une exacte répétition, comme, par exemple, aux v. 296 et 299.

Ces insertions lyriques sont l'émanation de l'univers festif évoqué, mais, comme l'a montré François Laurent, il ne faut pas les réduire à une ornementation[10], car il existe une coïncidence entre les deux types d'énoncés, le lyrique et le narratif, tant au plan thématique, où les relations sémantiques sont évidentes, qu'au niveau des mots eux-mêmes mis en relation. On touche là à la *novelleté* du *Roman de la Rose* dans le prologue duquel le narrateur vantait la parfaite concordance entre le récit et les pièces lyriques :

> aussi com l'en met la graine
>
> es dras por avoir los et pris,
>
> einsi a il chans et sons mis
>
> en cestui Romans de la Rose,
>
> qui est une nouvele chose
>
> et s'est des autres si divers

et brodez, par lieus, de biaus vers

que vilains nel porroit savoir. (v. 8-15)

L'épisode de la fête galante en est une belle illustration. Les chansons qui ponctuent la scène de liesse ne renvoient pas aux pratiques sociales de l'époque, elles ne sont pas des reflets du monde réel, mais elles entretiennent des rapports de contiguïté avec la narration, en matière d'espace et de temps, et en matière d'acteurs masculins et féminins. La répétition de lexèmes accuse la relation entre les contenus : ainsi du substantif « main » du v. 318 repris au v. 411 ; du verbe « lever » des v. 318 et 332 qui se retrouve sous des formes conjuguées aux v. 259, 273 et 496) ; de l'épithète « beles » des v. 318 et v. 240, 345, 405, etc.) répétée aux v. 248 et 250. D'autre part, le récit reprend en les développant les éléments spatio-temporels des chants, celui de la fontaine où se rendent les amoureux, celui des « rains » et des prés ; quant à la temporalité, suspendue et réitérée, elle redouble le temps clos du poème, où le présent se dilate en une éternelle *reverdie*. D'autre part, la séquence narrative ne met pas seulement en scène le cadre de l'espace-temps lyrique, elle prolonge et amplifie les contenus thématiques des strophes lyriques et leur composante expressive à la manière d'une « caisse de résonance », pour reprendre une comparaison de Fr. Laurent[11]. Ainsi, l'érotisme qui teinte la poésie lyrique façonne la narration romanesque avec les figures jalouses des chasseurs, l'exaltation des sens et la corporalité du plaisir.

La courtoisie en question

Jean Renart offre l'image parfaite d'un univers de jouissances et d'amour, telle est du moins l'impression première laissée par l'épisode de la fête. Toutefois, il existe des discordances qui jettent quelque soupçon sur ce tableau magnifique de liesse et de bien-être et qui engagent à réfléchir sur les valeurs exhaussées par les participants à la fête, notamment sur la nature du « délit » et, avec lui, sur la constitution de cette *fin'amor* en culture dominante de la courtoisie.

Intervention méta-narrative

Un commentaire du narrateur modalise la peinture de cette société. Ainsi, au point culminant de la fête, alors que la société tout entière s'apprête à quitter la table pour danser, le narrateur intervient pour dire :

> Mais savez dont sont mal bailli ?
>
> quë il ne sevent q'est mesaise
>
> einsi les paist cils rois a ese. (v. 490-492)

Il pourrait ne s'agir là que d'une antiphrase : le narrateur feint de plaindre ses personnages pour mieux exhausser leur plaisir. Toutefois, le sentiment de plénitude que les invités éprouvent, le fait qu'ils soient comblés, voire gavés, le prince les « paist », c'est-à-dire qu'il les alimente en tout, fait violence à la tradition courtoise fondée, elle, sur l'insatisfaction.

L'intervention méta-narrative permet dès lors de faire un retour sur la manière dont se vit l'amour dans le passage. Contrairement à l'idéologie courtoise inspirée de la lyrique d'oc, où l'amour n'est accessible au héros qu'au terme d'une épreuve (séparation d'avec la dame ou combat), il est donné d'entrée, et ne repose nullement sur l'unicité de la rencontre. Lors de la fête, plusieurs couples s'unissent, et la durée multiplie les possibilités de rencontres, à l'image des nombreuses sources ornant une nature, bien différente du jardin parfaitement clos et bien ordonné qu'est le *locus amoenus* qui métaphorise par son unicité et sa clôture parfaite le désir de l'amant et de sa dame. D'autre part, les amants ne font rien pour mériter l'amour des dames et des jeunes filles. Dans cette fête, tout est toujours prêt à être consommé en matière de gibiers, de boissons et de femmes. Le gibier tombe « as mains » des chasseurs et les chevaliers n'ont qu'à tendre les bras pour que les jeunes filles se dirigent d'elles-mêmes vers leurs tentes (v. 212). On est loin de l'attente douloureuse de l'amant courtois, à qui il manque le *joi*, ce sentiment qui, dans la lyrique, fait couple avec la jeunesse et le printemps. Si le mot « joie » apparaît, comme au v. 557, à la fin de l'épisode, il est associé à une durée, le « sejors » et devient ainsi le synonyme de cette « seson de deduit », sur laquelle s'ouvre la fête. Ou alors, comme au v. 382, la « joie » est au service de « l'envoisure »,

c’est-à-dire de la fête, elle est une réponse à la légèreté, voire à l’espièglerie, de l’empereur. Tournée vers le plaisir, elle n’est pas ce sentiment fait d’espérance et de désespérance, cette exaltation sentimentale, née de la souffrance même de l’attente et de la confiance en amour, qui pour les vrais amants vaut mieux que la jouissance des « faux amans ». L’éthique courtoise s’effondre dans la fête galante où la jouissance le cède au désir et où ne meurt pas d’amour, comme le rappellent les deux vers de la chanson entonnée par la jeune fille à la robe retroussée : « Se mes ami m’a guerpie,/ por ce ne morrai ge mie » (v. 304-305), réponse à ceux que chantent des chevaliers qui ne s’embarrassent pas plus de la pudeur des dames que d’une queue de violette (v. 288-292) :

Le jeu sur les codes et références littéraires

Il s’observe à plusieurs reprises dans le passage où l’univers courtois est infléchi par des références plus triviales. Ainsi, lors du retour des chasseurs et à propos du gibier qu’ils rapportent, il est question des « goupiex/ qui ont par devers les cortiex/ Dan Constanz tolu maint chapon » (v. 442-444). La mention du goupil, maître des ruses, et de Constant, riche paysan qui est victime, dans les branches II et Va du *Roman de Renart*, des vols du héros éponyme crée une dissonance dans cette fête courtoise. Mais elle prend son sens, rapportée à la scène et au personnage de Conrad qui, dit le narrateur, « savoit toz les tors d’amors » (v. 170). Un empereur rusé qui a plus d’un tour dans son sac et qui a inventé une chasse pour éloigner les maris afin que les galants profitent de leurs épouses, voici bien un scénario digne de Renart. En apparence gratuite, conçue comme une plaisanterie aimable, la référence littéraire tire le personnage de Conrad du côté de la ruse et de la dissimulation, éclairant ainsi un trait quelque peu obscur de sa personnalité.

Deux autres références « littéraires » sont équivoques elles aussi. La première concerne le roi Marc de la légende de *Tristan et Iseut*. Il est une fois encore question des chasseurs et de l’empereur qui

> fesoit chascun baillier un arc :
>
> onc voir, puis le tens roi Marc,

empereres ne sot vuidier

se bien pavellon d’encombrier. (v. 170-172)

La critique voit dans l’arme une réminiscence de « l’arc-qui-jamais ne faut » de Tristan, mais l’union de « arc » et « Marc » à la rime minore cette interprétation. Jean Renart s’est peut-être rappelé une ancienne version de la légende appartenant à la tradition armoricaine, dont certains motifs se trouvent dans le *mabinog de Pwyll*. Le conte retrace une aventure dont le roi Marc est la victime. Parti un jour à la chasse, il voit une biche qu’il parvient difficilement à rattraper malgré la rapidité de sa monture. Au moment où il arme son arc et lui décoche une flèche, le trait fait demi-tour et tue son cheval. Mu par la fureur, il sort son poignard, mais la biche a laissé place à une superbe jeune fille, une fée, qui, pour se venger de lui, l’affuble d’oreilles semblables à celles de son cheval, avant de disparaître dans la mer. Le contexte cynégétique de la fête champêtre s’accorde avec la figure d’un Marc chasseur dont les oreilles de cheval, en outre, pourraient faire signe vers les cornes que les jeunes galants mettent au front des vieux chasseurs trompés.

Il est question aussi dans le passage de Sagremor dont la mention est quelque peu surprenante dans le contexte :

Et quant li quens de Sagremors

ot chanté une chançonete (v. 365-366)

Certes, le personnage appartient à l’univers courtois, il est un chevalier de la cour d’Arthur et a le droit de s’asseoir à la Table ronde. Toutefois, suivant la tradition littéraire qui fait de lui un être fougueux, frénétique et impétueux, il y a quelque chose de pathologique dans le personnage, appelé souvent « Sagremor le Desreé », c’est-à-dire le déréglé, celui qui s’emporte, l’orgueilleux. Claude Roussel qui lui a consacré un article reprend l’analyse d’Alice Planche pour qui « Sagremor est un nom sonore qui, à la rime, donne au vers les prolongements sans fin d’un cor funèbre », et rappelle, à la suite de W. Nitze et de H. Williams, que « le nom de Sagremor est le même que celui de l’arbre appelé sycomore[12] ». Allant dans le même sens mortifère, une analyse d’Henri Rey-Flaud, dans un chapitre de la *Névrose courtoise* consacrée à *Érec et Énide*, dont s’est

rappelé, peut-être Jean Renart, est plus troublante encore :

> Car, si pour les maîtres de la pensée médiévale, Raban Maur et Bartholomeus Anglicus, *Sycomorus est ficus fatua*, le « fruit stérile », c'est peut-être qu'il sonnait pour eux comme le *siccum amore*, le « sec amour », infécond et mortel de la courtoisie[13].

Personnage bien étrange donc que ce Sagremor, incapable de se contrôler et dont le nom appelle la mort ou l'amour sec, et dont la présence détonne quelque peu dans une fête courtoise censée être joyeuse.

Les femmes et la chasse

Un élément plus troublant encore tient aux effets de parallélisme touchant à la représentation des deux activités exercées par cette société choisie, celle de la chasse et de l'amour, qui, étendus aux acteurs, font des hommes des prédateurs. Interprétant le cri de l'empereur à ses compagnons : « Ça, chevalier, as dames » (v. 223), qui marque le début des rencontres érotiques, Philippe Ménard l'analyse comme la parodie du cri des guerriers appelant « as armes[14] ». En raison du contexte, il pourrait renvoyer aussi aux chasseurs poursuivant le gibier, interprétation soutenue par la construction de l'épisode où l'appel à la battue et l'appel à l'amour s'enclenchent suivant les mêmes modalités. Le cri appelant « as dames » fait écho au « Or sus, segnor, s'irons en bos » (v. 165) adressé aux chasseurs. Est donc posée, dans les marges du texte, une équivalence entre les biches de la forêt, principale victime des chasseurs (elles sont citées deux fois dans la liste des bêtes abattues), et les jeunes filles et les dames des parties galante. Dès lors, ce qui se dit de la chasse pourrait aussi être rapporté à la scène amoureuse, d'autant que, on l'a dit, chasse et amour sont deux occupations essentiellement aristocratiques.

Or la chasse est une véritable boucherie si l'on en juge par la présence du sang aux pattes des chevaux et aux bottes des chasseurs :

> Cil qui avoient boissoné
>
> s'en revindrent mout héricié,

cil veneor mal atirié

es ledes chapes de grisan

qui ne furent noeves oan,

et heuses viezn rouges et dures,

et roncins dure, sanz embleüres,

e sont en sanc jusqu'as jarrez ; (v. 427-434)

Dans ce roman où, pour M. Zink, « les mots [se] substituent aux choses » et qui « ne cesse de dire ce qu'il ne faut pas dire, mais avec chaque fois une esquive, un glissement [15] », dans ce roman qui, pour reprendre les termes d'H. Rey-Flaud, « parle par métaphore » du mystère de la féminité[16], la violence des chasseurs pourrait faire signe vers d'autres formes de violence, le sang des bêtes sauvages vers un autre sang, celui de la défloration peut-être, ou celui qui colore les joues des « faces vermeilles » (v. 361) de ces jeunes filles aux « genz cors » et aux « mameletes » (v. 206) dont la beauté, à damner un évêque (celui de Chartres, v. 357), « les font proisier de ne sai quanz » (v. 207). Beauté dont on paye le prix, beauté que l'on rétribue, comme le fait Conrad offrant une précieuse ceinture en échange du ruban qu'une jeune fille retire des « laz de sa blanche chemise » (v. 249), terme réemployé plus loin pour désigner les lacs des chasseurs (v. 437). Le *Roman de la Rose* accumulerait-il les *topoi* issus la tradition lyrique et courtoise pour dévoiler la face cachée, indicible, de la *fin'amor* ? En d'autres termes, la battue exprimerait-elle ce qui ne peut se dire ou ce qui doit rester dissimulé sous les toiles des tentes et des pavillons et que les insertions lyriques ne font que suggérer en ne livrant jamais que le premier couplet ? Que deviennent, en effet, les jeunes femmes après s'être lavées à la fontaine ou après être allées sous les frondaisons ou dans les prés ? Il convient de souligner, à la suite de Fr. Laurent, que les chansons préexistent au narratif. Aussi, ce qu'elles suggèrent peut-il donner lieu, dans le cadre de la narration, à une autre lecture, moins idyllique. Ce commentaire, né de l'impression provoquée par le retour des chasseurs et par ce rouge qui macule les jarrets des chevaux et le cuir des

bottes, va dans le sens de ce que M. Zink a relevé, quand il intitule un chapitre de son analyse « Quand l'ombre est rouge sous les roses[17] » ; il s'agit alors de cette gageure qui sape le climat idyllique de l'amour courtois, mais l'analyse de la fête galante montre que la violence et le rouge qui domine le récit ne tiennent pas à la présence de ce seul argument narratif.

Ce malaise qui jette une ombre sur l'univers romanesque et, avec lui, sur le personnage de Conrad, est encore accentué quand on rapporte la fête au discours du prologue où est annoncée une histoire d'armes et d'amour, conforme à la tradition courtoise de langue d'oïl qui, revisitant la *fin'amor* du Sud, nous enseigne qu'il n'est pas d'amour sans arme.

> Il [son roman] conte d'armes et d'amors
>
> et chante d'ambedeus ensamble,
>
> s'est avis a chascun et samble
>
> que cil qui a fet le romans
>
> qu'il trovast toz les moz des chans,
>
> si afierent a ceuls del conte. (v. 24-30)

Gage de son importance, la déclaration est encore reprise, comme en écho, dans l'épisode où il est dit que l'empereur ne souhaiterait se consacrer qu'aux armes et à l'amour (v. 386). Or vœu qui renvoie à l'imaginaire des lais et des romans courtois, ce programme qui participe d'une tradition romanesque, le *Roman de la Rose* de Jean Renart ne les tient pas. Le récit ne s'embarrasse pas de vertus chevaleresques – à l'exception du tournoi de Saint-Tronc où va s'illustrer, non pas Conrad, mais Guillaume –, et l'amour se donne à lire dans le simple « deduit » d'une quinzaine de jours de fêtes et il n'est pas sûr que l'empereur quitte sa position d'organisateur pour s'y livrer !

Fonction poétique de la fête galante

Que l'épisode de la chasse informe la suite du roman, qu'il soit une sorte d'ouverture au sens musical du terme pour en programmer la tonalité et les thèmes, qu'il participe de la nouvelleté de son écriture, le motif de la fête champêtre le révèle lui aussi de manière exemplaire.

Le lyrisme et l'ouverture.

La *reverdie* qui ouvre le roman, conformément à la convention lyrique où elle est un motif attendu et topique, pourrait être l'annonce de l'histoire d'amour entre Conrad et Liénor, elle pourrait annoncer en la concentrant la thématique amoureuse du *Roman de la Rose* et en induire déjà, par ses zones d'ombre, la nature problématique. Car le roman donne-t-il à lire une histoire d'amour ? Pas davantage sans doute que la fête ne montre de vrais amoureux, on l'a dit, ni qu'elle se fait l'expression de ce désir sans lequel il n'est pas de *fin'amor*. Le mariage est ici sinon une « chasse », du moins une stratégie qui exclut toute forme de sentiment (cf. travaux de G. Duby) : Liénor poursuit un intérêt économique, Conrad un objectif politique : deux mobiles qui semblent bien proches de la réalité, et loin de l'idéalisme courtois. Seule Liénor réinstallera le désir grâce à « cette rose, qui vole de bouche en bouche mais que nul n'a vue et que nul ne verra, [et qui] n'est rien d'autre, écrit H. Rey-Flaud, que le signifiant du désir[18] ».

Le motif des fêtes de mai

La fête champêtre, on l'a déjà souligné dans la partie précédente, n'est pas le décalque d'une rencontre amoureuse dans un *locus amoenus*, semblable au jardin de Déduit du *Roman de la Rose*. Avec ses jeunes gens et ses jeunes filles vêtues de blanc – la blancheur est une dominante des couleurs de leurs vêtements – elle pourrait être interprétée comme un vestige de la fête de mai que Marie-Claude de Crécy, présente comme une célébration de l'arrivée du printemps et du renouveau de la nature, « auxquels sont associées tout naturellement des idées de joie, de jeunesse et d'amour », et qui s'accompagne, poursuit-elle, « de manifestations diverses, comme la cueillette du mai, les danses aux chansons : carole, baleries, reverdies[19]… »

Certes la fête galante n'est pas exactement une fête de mai telle qu'elle a pu être célébrée à l'époque médiévale – ce type de festivité figure en revanche plus loin dans le

roman, on y reviendra. Toutefois, dans son étude des *maieroles*, Alfred Jeanroy a montré quels étaient leurs liens avec les anciennes fêtes de Vénus et de Flore, les *Floralia*, devenues les kalendes de mai, qui sont des moments de pure licence et de libération[20]. Depuis la plus haute Antiquité, la déesse Flore, représentée la tête et les mains chargées de fleurs, était par des fêtes qui consistaient en chasses et en danses simples et naïves. Dans les *Fastes* V (5,331-354), par exemple, Ovide, poète familier des auteurs des XIIe et XIIIe siècles, voit dans les *Floralia* des rencontres à caractère libertin :

> Flora n'est pas de ces sombres déesses, aux discours grandiloquents,
>
> elle veut que sa fête soit accessible à des chœurs populaires
>
> et nous dit de jouir de la beauté de l'âge, quand il est en sa fleur,
>
> et de ne pas nous soucier des épines une fois les roses flétries.

Eu égard à la nature des festivités décrites au seuil du *Roman de la Rose*, ce rappel est important. Les *maieroles*, en effet, comme les Floralies antiques, disent elles aussi que le mariage est insupportable et qu'il faut s'en affranchir.

> À la fête de mai, écrit Joseph Bédier dans son compte rendu de l'ouvrage d'A. Jeanroy, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leurs maris ; elles courent sur les prés, se prennent par les mains, et dans les chansons qui accompagnent leurs rondes elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles[21].

Tel est exactement l'imaginaire dans lequel baigne l'épisode de notre roman avec ces jeunes filles portant des couronnes de fleurs, avec cette liberté qui gouverne les relations entre les hommes et les femmes, voire cette absence de cloche et de prêtres qui fait signe vers une culture plus païenne que chrétienne.

André Jeanroy voulait voir dans les chansons de printemps l'origine de toute notre poésie lyrique médiévale. Il n'est pas lieu de discuter cette hypothèse dont Gaston Paris a relevé

la trop grande ambition[22]. Ce qui importe, ce sont les liens que notre récit entretient avec les fêtes de mai et les Floralia. Ils sont de deux ordres. Lors de la fête de Conrad, on chante des chansons qui sont, comme dans ce type de réjouissances, des chansons de danse ; d'autre part et surtout, fêtes de mai et Floralia sont le creuset de l'écriture du *Roman de la Rose*. Elles amorcent la composition bifide du récit où le genre lyrique est étroitement tissé, on l'a dit, au genre narratif, et elles en déterminent la poétique, en inscrivant au cœur du texte le motif floral attaché aux fêtes de mai et, avant elles, à la déesse Flore.

Le motif floral

C'est à elles qu'on pourrait rapporter la particularité anatomique de Liénor, la fleur rouge en haut de sa blanche cuisse :

> l'on ne vit telle merveille
>
> comme de la rose vermelle
>
> desor la cuisse blanche et tendre. (v. 3364-65)

Certes, il n'est pas encore question de Liénor dans l'épisode de la fête galante, mais les blanches cuisses sont déjà là et, surtout, le récit de la fête précède, s'il ne l'annonce pas, son apparition, médiatisée par le récit de Jouglet qui suit le portrait de Conrad. Le motif de la fête participerait dès lors de l'architecture du roman. Car c'est après une autre fête de mai rapidement évoquée, mais qui se définit comme telle, celle-là, que la jeune fille arrive à la cour et se présente à l'empereur :

> Tuit li citoien s'en issir [de la ville de Mayence]
>
> mie nuit por aller au bos.
>
> […]
>
> Au matin, quant li jors fu granz

> et il aporterent lor mai,
>
> tuit chargié de flors et de glai
>
> et de rainsiaus verz et foilluz,
>
> onc si biaus mais ne fu veüz,
>
> de glai, de flors et de verdure. (v. 4151-4160)

L'apparition « en parole » de Liénor et son apparition « réelle » peuvent ainsi être mises en relation, comme peuvent l'être la fête galante du portrait de Conrad et la fête de mai. Celle-ci confirme la nature de la première et en souligne la fonction programmatique : il y a déjà quelque chose de Liénor dans les jeunes filles aux cuisses blanches de la fête galante, comme il existe un lien entre elle et les fêtes de mai. Emmanuèle Baumgartner l'avait déjà signalé :

> […] ce qui, dans le texte, me paraît caractériser plus précisément, moins le personnage de Léonor que ce qu'elle représente, c'est ce que l'on peut appeler le lyrisme de mai. Il est bien évident qu'en faisant coïncider – de manière peu rituelle au reste – le mariage de son héroïne avec le premier jour de mai, en faisant d'elle plus explicitement encore, la vivante incarnation de l'arbre de Mai, -
>
> … Vez mai, vez mai,
>
> que cil dui chevalier amainent ! (v. 4606-7)
>
> s'écrient tous ceux qui voient la jeune fille se rendre au palais de l'empereur -, Jean Renart entendait présenter Léonor comme l'image romanesque de la « reine de mai » des chansons et du folklore[23].

Le motif de la fleur, celui de la couleur rouge sur le blanc, s'étend aussi à l'écriture du roman tout entier semé de pièces lyriques qui forment un véritable florilège poétique.

Fleur/ florilège, le rapprochement pourrait se réduire au simple jeu de mots, si ce n'est que les termes du prologue avec sa métaphore textile largement développée lui donnent un sens :

> aussi com l'en met la graine
>
> es dras por avoir los et pris,
>
> einsi a il chans et sons mis
>
> en cestui Romans de la Rose,
>
> qui est une nouvele chose
>
> et s'est des autres si divers
>
> et brodez, par lieus, de biaus vers
>
> que vilains nel porroit savoir. (v. 8-15)

La comparaison entre le roman et le « dras », le vêtement, est sous-tendue par une métaphore ancienne, empruntée à la rhétorique latine, celle du texte comme tissu, *textus* désignant étymologiquement « ce qui est tramé, tissé » avant d'être appliqué à l'écriture. Au tissu est ajoutée la couleur, celle de la graine, la cochenille, employée à la teinture de l'écarlate. La technique que décrit Fr. Laurent à la suite de Nancy Jones n'est pas rendue par la traduction de Jean Dufournet ; elle ne consiste pas

> à teindre les vêtements en les immergeant dans du colorant, mais à les imbiber progressivement de rouge en disposant des "graines" colorantes à l'intérieur des linges[24].

La métaphore cumule, selon lui, les schèmes combinés de délimitation spatiale et de fond, « la figure attendue [étant] une tache rouge en extension spatiale sur un fond blanc ». Or cette figure contrastive ressortit bien aux deux types d'écriture présentes

dans le roman, la narrative et la lyrique, tout en se rapportant, preuve de la cohérence du texte tout entier, à la rose rouge dessinée sur le corps de Liénor, et, plus largement, au chromatisme dominant du roman, celui du rouge et du blanc.

À l'issue de l'étude de l'épisode de la fête galante, il n'est pas possible de considérer celui-ci comme un intermède élégant, mais superflu. La fête ouvre des perspectives sur le récit à venir et interroge la tradition lyrique qu'elle met doublement en récit : elle en décalque le cadre, les personnages et les motifs, et joue de l'insertion des chansons et poèmes qui font du roman un florilège. Lyrique et narratif participent donc d'une relation spéculaire à l'œuvre dans la construction du roman à l'unité et à la structure duquel les chansons concourent. Les lieux évoqués dans les poèmes sont projetés dans la diégèse, comme autant de mises en abymes de la fête dont la peinture n'est que le développement d'une situation topique empruntée à la lyrique. Le vers narratif et la chanson dialoguent de façon à renouveler le discours courtois, peut-être à en discuter les valeurs, et à interroger les relations entre les genres, poétiques et sexuels. À cet égard, le *Roman de la Rose* de Jean Renart participe pleinement de son époque, car la scène centrale du portrait de Conrad par laquelle la lecture du récit tout entier est orientée, « permet, pour reprendre les termes de M. Zink, à la littérature d'intégrer une réflexion critique à sa propre démarche[25] ».

1 « Remarques sur la structure esthétique du Guillaume de Dole », Romania, XCVIII, 1977, p. 390-398.

0 Toutes les citations renvoient à l'édition et à la traduction de Jean Dufournet, *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*, Paris, Champion Classique, 2008.

2 *Roman rose et rose rouge*. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, Paris, Nizet, 1979, p. 69*sq*.

3 Voir, par exemple, *La Chanson de Roland,* éd. J. Bédier, v. 2628 : « Ço est en mai, al premer jur d'este ».

4 *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 82.

5 *Roman rose et rose rouge*, *op*. *cit*., p. 89.

6 Voir les annexes de l'édition et de la traduction de Jean Dufournet, éd. citée, p. 472 *sq*., ici p. 473.

7 Dans son *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, Göttingen, 1921-1927.

8 Le premier vers du refrain apparaît une première fois entre le premier et le second vers du couplet, avec lesquels il rime, avant que le refrain ne soit repris tout entier à la suite du couplet.

9 « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », p. 77.

10 « Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle », Doctorat de l'Université de Limoges, Sciences du langage, Présentée et soutenue par François Laurent, le 19 novembre 2007. Thèse dirigée par Jacques Fontanille.

11 « Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle », *op*. *cit*., ici p. 312.

12 « L'art de la suite : Sagremor et l'intertexte », *Annales, Économies, Sociétés, Ci*vilisations, 1986 Volume 41, n°1, p. 27-42, ici p. 32.

13 *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983, p. 60.

14 *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250),* Genève, Droz, 1969, p. 518.

15 *Roman rose*…, *op*. *cit*., p. 66-67.

16 *La Névrose courtoise*, *op*. *cit*., p. 84.

17 M. Zink, *op. cit.*, p. 41*sq*.

18 *La Névrose courtoise*, *op*. *cit*., p. 84.

19 *Vocabulaire de la littérature médiévale*, Paris, Minerve, 1997, p. 109.

20 Alfred Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, études de littérature française et comparée*, Paris, Hachette, 1889. Compte rendu de Gaston Paris, « Compte rendu critique du livre de M. A. Jeanroy », *Journal des Savans*, novembre et décembre 1891, mars et juillet 1892 : tiré à part, Paris, Bouillon, 1892. Compte rendu de Joseph Bédier, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge* , *Revue des Deux Mondes*, t. 135, 1986, p. 146-172.

21 Art. cit., p. 149-150.

22 Art. cit.

23 Emmanuèle Baumgartner, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romance Philology* 35, (1981-82), p. 260-266, ici p. 264.

24 *Op. cit.*, p. 35.

25 *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 17.