

L'Enigme temporelle du Roman de la Rose

La plupart des romans médiévaux se lisent facilement en ce qui concerne la narration. En principe, il n'y a qu'un auteur qui raconte une histoire. Mais ce n'est pas le cas du Roman de la Rose, une oeuvre unique qui réclame deux auteurs. Le premier, Guillaume de Lorris, commence le récit en 1137; quarante ans après sa mort, en 1177, Jean de Meun reprend la narration. Cela représente le niveau, ou plan, de l'auteur. De plus, il y a le niveau du narrateur, ou de celui qui raconte l'intrigue de l'oeuvre: Guillaume de Lorris narre un rêve qu'il avait eu il y a cinq ans, en 1132; puis, Jean de Meun continue la narration du même rêve. Le rêve représente donc un troisième niveau de la narration, celui du rêveur:

1. le rêve: le niveau du rêveur (1132)
2. le rêve narré: le niveau du narrateur (1137)
3. l'oeuvre: le niveau de l'auteur (1137 et 1177)

Evidemment, cette surimposition de trois plans de narration peut confondre le lecteur, mais plus important, cela met en relief la structure temporelle de l'oeuvre qui est même plus énigmatique. Le raffinement de l'oeuvre dérive surtout de cet aspect de temporalité qu'on va essayer de clarifier dans cette étude.

Afin d'obtenir une perspective compréhensive de la structure temporelle du roman, il faut discuter d'abord les trois niveaux de la narration, ce qui mènera à son tour à une discussion de l'énigme temporelle. On va distinguer ici entre le niveau

de l'auteur et le niveau du narrateur. Dans le cas du Roman de la Rose, l'auteur est celui qui écrit le roman, tandis que le narrateur est celui qui raconte le rêve qu'il avait eu. Il n'est pas nécessaire que l'auteur et le narrateur soient la même personne. Dans Le Roman de la Rose, Guillaume de Lorris et le rêveur peuvent être une même personne, mais non pas Jean de Meun et le rêveur. C'est pour cette raison que l'on a de la difficulté à distinguer entre ces deux niveaux. Techniquement, le niveau de l'auteur ne se voit pas dans la première partie du récit, et il n'apparaît qu'une seule fois dans la deuxième partie. Mais examinons maintenant en quelques détails chaque partie vis-à-vis des niveaux de la narration.

La première partie comprend deux niveaux narratifs: 1) le niveau du rêve (rêveur), et 2) le niveau du rêve narré (narrateur). On trouve d'abord le niveau du narrateur qui est introduit dans les premiers vers de l'oeuvre, où le narrateur annonce ses intentions au lecteur avant de se plonger en pleine narration de son rêve (les vers soulignés):

. . . one night I went to bed
 And soundly slept. But then there came a dream

 Now I'll recount this dream in verse,

 Five years or more have passed by now, I think,
 Since in that month of May I dreamed this dream-

 In this delightful month, when Love excites
 All things, one night I, sleeping, had this
 dream.
Methought it was full daylight. I rose
In haste, put on my shoes and washed my
hands, . . .¹

Il n'y a que le niveau du narrateur représenté ici quoiqu'il y ait un changement temporel. Le narrateur passe graduellement du moment présent du

niveau du narrateur au moment passé du niveau du narrateur, ou le souvenir du rêve. Bien qu'il parle des événements de 1132, le narrateur est toujours au temps de l'année 1137. Cela est mis en évidence grâce au changement de temps des verbes. Au moment présent du niveau du narrateur, on voit plusieurs temps: le passé simple, le présent, le futur. Mais dès qu'il s'agit du rêve lui-même, on ne voit que le passé simple. En principe, le passé simple domine le récit du rêve, mais à certains intervalles on trouve un dialogue inséré dans le récit. Ce dialogue, au temps présent, représente un véritable changement de niveaux de narration, qui est absent jusqu'ici. Maintenant on trouve le niveau du rêveur (1132):

1. rêveur	1132
<hr/>	
2. a. narrateur (présent)	1137
b. narrateur (passé)	1137

Le dialogue inséré est toujours introduit par le passé simple, comme dans les cas suivants où le rêveur s'adresse à d'autres personnages:

Straightway with rapid step the God of Love
 Approached me, and the while he came he cried:
 "Vassal, you now are seized; there's nothing
 here
 To aid you in defense or toward escape
 . . ." (p 38).

I answered simply, "Sire, to you I give
 Myself most willingly. . ." (p. 39).

De telles introductions servent à encadrer le moment présent du rêve dans le moment passé du narrateur:

le passé du narrateur: 1137
(le présent du rêveur: 1132)
le passé du narrateur: 1137

Vu que le "je"-narrateur et le "je"-rêveur sont la même personne, ces deux niveaux temporels se croisent d'une façon très subtile. Il n'est que grâce au changement de temps des verbes que l'on remarque l'alternance temporelle dans la première partie.

Cette alternance entre le niveau du rêve et celui du narrateur continue tout au long de la deuxième partie de l'oeuvre. De plus, sur le plan du narrateur même, on fluctue entre le moment présent et le moment passé. Vers la fin de l'oeuvre cette fluctuation se voit à plusieurs reprises, telle que:

For when he ordered that a light be brought
The one who never more would be a maid
Escaped her father's ire by rapid flight.

But from my story I too long depart,
And I should force myself to keep to it.
However, you shall find what all this means
Before my tale shall finally have reached
its end.

I'll not detain you longer; I'll return
To my narration, for I've other fields
To plow. As I have said, he who'd compare
The image I've described and that one made
In ancient times by great Pygmalion
Would find no similarity at all (p. 451).

Et un peu plus loin:

Imagine how I acted when I found
That quite at my disposal was my Rose!
Listen while I describe the deed itself,
So if you, too, should have a chance to go,
When spring's sweet season shall have come

again,
 To pluck a full-blown flower or tight-closed
 bud,
 You then so wisely may conduct yourself
 That you may never fail to gain your end.

 That I will teach you, without asking pay,
 My method. Listen to me, therefore, willingly.
Tormented by my labors, I approached
So near the rose tree that I could at will
Lay hands upon her limbs to pluck the bud
 (pp. 461-62).

Dans les derniers vers du roman, on passe du moment du passé du temps du narrateur au moment présent. Dans ces vers, il est curieux de remarquer que le passé achève le présent du même niveau:

Thank God she did not guard that passageway
By which I made my entrance secretly,
Little by little, notwithstanding all
The efforts of my mortal enemies
Who held me back so much, especially
The guardian Jealousy, with her sad wreath
Of care, who keeps true lovers from the Rose,
 Much good their guardianship is doing now!
 (p. 463).

Il y a une certaine ambiguïté temporelle qui réside dans les vers suivants, qui semblent fluctuer entre le moment présent et le moment passé du niveau du narrateur:

Ere I remove from that delightful place
 Where 'tis my hope I ever can remain,
 With greatest happiness I'll pluck the blooms
 From off the rosebush, fair in flower and leaf.
This, then, is how I won my vermeil Rose.
Then morning came, and from my dream at last

I woke (p. 464).

C'est avec ces mots que le passé du niveau du narrateur arrive au même moment que le présent du niveau du narrateur. Jusqu'à ce moment, la fluctuation entre le temps des verbes évoque les premiers vers de l'oeuvre où on trouve la même ambiguïté temporelle, ce qui est un peu comme quelqu'un en train de fluctuer entre l'état réveillé et l'état endormi. De toute façon, cela représente toujours un seul niveau narratif, celui du narrateur. Il n'est qu'aux moments des dialogues insérés qu'on trouve l'autre niveau narratif, celui du rêveur. A part cela, à travers toute l'oeuvre, on remarque une constance du niveau temporel, tout ce qui effectue un récit uni autour d'un seul motif, le récit du rêve.

Jusqu'à ce point, on n'a traité que deux niveaux temporels, celui du narrateur et celui du rêveur. Passons au troisième niveau, celui de l'auteur. Grâce à l'unité temporelle qu'on vient de constater, et aussi à une transition parfaite entre la première et la deuxième partie, on n'aurait jamais envisagé deux auteurs:

"If I lose your good will, I shall despair,
For elsewhere I can find no source of confidence" (p. 88).

(Partie I)

(Partie II)

Confidence being lost, I'm near despair:
But I will not give up--abandon Hope (p. 91).

Le "je" des deux parties représente le même personnage, l'Amant, ou le rêveur. Au point de vue technique, on ignore qu'il y ait deux auteurs, vu que le récit s'emprunte à un seul narrateur. Il n'y a qu'un seul indice dans l'oeuvre entière qui informe

le lecteur qu'il y a en effet deux auteurs. C'est le moment où le Dieu d'Amour intervient dans la deuxième partie--en plein centre de l'oeuvre--pour défendre l'Amant, ce qui nous amène au coeur de cette étude: comment fonctionne techniquement l'intervention du Dieu d'Amour et quelle en est l'importance vis-à-vis de la philosophie de la partie écrite par Jean de Meun?

Comme on vient de constater, le lecteur reste --pour la plupart--au niveau du narrateur à travers l'oeuvre entière sauf quand il arrive à la partie qui décrit l'intervention du Dieu d'Amour. Le narrateur introduit les paroles du Dieu d'Amour de la façon suivante:

"So be it," said the God of Love; and then
He briefly spoke to the assembled band:
"I've called you here to conquer Jealousy, . . ."
(p. 211).

A ce moment-là, on quitte le niveau du narrateur pour trouver un niveau qui est tout à fait hors du temps de l'oeuvre: c'est le Dieu d'Amour en train de décrire le dilemme de l'Amant au sujet de sa Dame et de Bel Accueil emprisonnées:

See William de Lorris, who's doomed to die,
Unless I rescue him, of pain and woe
This Jealousy, his adversary, deals (p. 211).

Le Dieu d'Amour tient d'abord à délivrer Bel Accueil, ce qui sauvera l'Amant. Puis, l'Amant vivra pour raconter cette histoire d'Amour dans son roman, Le Roman de la Rose. Il est ainsi que l'Amant aidera à son tour le Dieu d'Amour:

Therefore, as best I may, I will besiege
The mighty castle, and prepare assault
To break the walls and tower. Then will he
serve

Me further. A Romance will he begin,
 In which all my commands will find a place,
 And write to where he has the Lover say
 To him who quiltless now in prison lies:
 "Dismay so troubles me that my heart fails.
 If I lose your good will I shall despair;
 For elsewhere I can find no confidence--"
 . . . (p. 212).

C'est dans ces vers que le Dieu d'Amour parle de Guillaume de Lorris en tant que "l'auteur-potentiel." On voit donc une transformation de Guillaume comme héros du rêve à Guillaume comme narrateur imaginé par le Dieu d'Amour. Un peu plus loin, le Dieu d'Amour introduit un deuxième auteur-potentiel de l'oeuvre, Jean de Meun:

Here William will break off to sleep his last,
 And may his tomb be filled with myrrh and balm,
 With aloes and with incense, he's so served
And praised me. Then Jean Chopinel shall come,

 That he will wish to finish the Romance
 If time and place permit. Where William stops,
 After his death will Jean take up the tale,
 Following a lapse of more than forty years,
 And he shall say in fear and hopelessness
 Because of that mischance that made him lose
 Fair Welcome's kindness, which before he'd had,
 "Confidence being lost, I'm near despair. . ."
 (p. 212).

Dans cette vision du Dieu d'Amour, on a donc deux narrateurs ou auteurs "potentiels" pour l'oeuvre "potentielle": 1) Guillaume de Lorris qui racontera son rêve de cinq ans passés mais qui mourra avant de terminer l'histoire, et 2) Jean de Meun, qui terminera l'histoire de ce rêve déjà commencée, ce qui sera une histoire imaginaire du rêve et qui ajoutera une nouvelle dimension.

C'est grâce aux paroles du Dieu d'Amour qu'on aperçoit le niveau de l'auteur. Le lecteur est ainsi jeté hors du niveau du rêve narré, ou du niveau du narrateur, à l'avenir-potentiel, ou au niveau de l'auteur. Bien qu'on sache qu'il y a deux auteurs, on reste convaincu du fait qu'il n'y a qu'un seul narrateur du rêve, vu que le "deuxième narrateur" s'identifiait techniquement avec le premier. Il y a un élément déconcertant dans l'intervention du Dieu d'Amour: c'est qu'il y a plusieurs moments temporels représentés simultanément dans un seul passage. Examinons en détail la temporalité de ce passage.

Premièrement, le Dieu d'Amour parle d'un moment dans le récit où l'Amant est affligé à cause de l'emprisonnement de ses amies, ce qui représente le moment présent du récit, le dilemme actuel du rêveur. Ensuite, le Dieu d'Amour change de sujet pour discuter quelques auteurs et personnages classiques qu'il avait connus:

At the death
Of old Tibullus, who well recognized
My qualities, I bow and arrow broke,
.....
So badly was I broken up with woe.
.....
Catullus, Gallus, Ovid served us well;
They knew the art of love, but they are
dead (p. 211).

Le Dieu d'Amour se trouve maintenant sans aucun écrivain capable d'exprimer sa philosophie d'amour. Cette vision du passé introduit la vision du futur, où le Dieu d'Amour voit une solution potentielle dans les auteurs de l'avenir, de Lorrin et de Meun. Si tout va bien, ces deux écrivains reprendront la plume des anciens:

"If those two now could give me their advice,
They'd do so promptly; but the one cannot--

The other is not here; he's not yet born.

.
I pray Lucina, deity of birth,
He may be born without disfigurement
Or weakness, so that he may have long life.

.
. I'll teach him my art
That he may spread my doctrine in the speech
Of France in places where assemblies
meet. . ." (p. 215).

Voici donc la raison d'être pour les deux auteurs du Roman de la Rose, d'après le Dieu d'Amour: convaincre Raison, ce qui permettra à l'Amour de régner. On voit dans ce discours que le Dieu d'Amour n'a pas de maîtrise absolue sur les événements, mais il a toujours la capacité de les prévoir. C'est pour cette raison qu'on lui attribue une vision triptyque: du passé, du présent et de l'avenir. Etant donné qu'il vit depuis toujours et ne mourra jamais, il représente l'éternité, ce qui le sépare de la mise en scène temporelle de la narration. Le Dieu d'Amour est plutôt une figure atemporelle, comme le concept de Dieu judéo-chrétien.

La vision triptyque du Dieu d'Amour est contrastée avec celle de l'Homme qui est diptyque. L'Homme ne voit que le présent et le passé, exemplifié dans la vision du narrateur qui décrit soit le présent soit le passé. On peut mettre en parallèle ces deux sortes de perception avec deux images particulières du texte: les images des cristaux trouvés dans la fontaine du Jardin des Délices et celle du Parc du Bon Pasteur. Dans la première on trouve deux cristaux; dans la dernière on trouve l'escarboucle à trois facettes.

Les deux cristaux de la fontaine du Jardin des Délices semblent aller parallèlement à la vision humaine, à la capacité d'apercevoir la réalité physique environnante:

Two crystal stones within the fountain's
depths
Attentively I noted. . . (p. 31).

Just as a mirror will reflect each thing
That near is placed, and one therein can see
Both form and color without variance,
So do these crystals undistorted show
The garden's each detail to anyone
Who looks into the waters of the spring
(p. 32).

Cette vision, bien que précise, est assez limitée:

For, from whichever side one chance to look,
He sees one half the garden; if he turn
And from the other gaze, he sees the
rest (p. 32).

On ne voit que la moitié du jardin à la fois.
Cette restriction spatiale peut représenter aussi
une limitation temporelle, c'est-à-dire, on ne
voit que le passé ou le présent, jamais le futur.
Cette perception qui est si fidèle à la réa-
lité matérielle est aussi bien une vision émerveil-
lée:

Then in the crystal stones do there appear
More than a hundred hues; for they become
Yellow and red and blue. So wonderful
Are they that by their power is all the
place--
Flowers and trees, what'er the garden
holds--
Transfigured, as it seems (p. 32).

Ces cristaux ont un pouvoir transformateur, vu
qu'ils transforment une vision normale en une vi-
sion d'amour:

Whatever thing appears before one's eyes,
While at these stones he looks, he straight-
way loves.

Many a valiant man has perished thence;
The wisest, worthiest, most experienced
Have there been trapped and taken unawares
(p. 32).

Cette double pierre semble représenter ainsi la perception de la réalité à travers les yeux d'un amoureux.

Par contre, la pierre trouvée dans la fontaine du Parc du Bon Pasteur ressemble plutôt à la vision triptyque du Dieu d'Amour. Même la fontaine semble compléter sa vision triple:

"This fountain fair, which so much virtue
has
To cure, with its sweet waters, ailing sheep,
Flows from a Triple Well, unfailing, clear.
These sources are so close together set
That all together gather in one stream
So that when one sees all he can perceive
But one, or three in one--a Trinity. . ."
(p. 434).

De plus, l'escarboucle a une puissance qui est, d'après le narrateur, supérieur au double cristal de l'autre fontaine:

The double crystal in that other spring
Would seem obscure and dull compared to
it [l'escarboucle].
.....
It sends the night to exile--makes the day
Endure forever, never having end,
As no beginning it has ever had. . .
(pp. 435-36).

Cette vision qui n'est pas bornée par le temps est

donc éternelle, tout-voyante, tandis que l'autre est limitée. Ainsi l'escarboucle représente l'immortalité par rapport au double cristal où il s'agit de la mortalité.

L'idée de l'immortalité est renforcée par le fait que l'escarboucle était ronde et à trois facettes. Le cercle et le numéro trois étaient tous les deux des symboles de la perfection éternelle. Ce symbolisme est constaté dans un discours de Nature, qui identifie les deux:

She knew it was the mystic triangle
Whose angles superpose in unity
So that the three are one and one is three.
Triangular the circle is, or else
The triangle is round, that found a home
Within the Virgin (p. 405).

Cette idée de la perfection éternelle et de la vision tout-voyante est non seulement attribuée au Dieu d'Amour, mais aussi à Dieu. Nature cite Platon à ce sujet:

"Perishable are Nature's works," he says;
"Her power is but obscure and weak, compared
To that of God, who in His presence sees,
In one eternal moment, present, past,
And future--triple temporality" (p. 404).

D'après cette citation, Nature semble posséder une vision qui est aussi limitée que celle de l'Homme. De plus, Nature est imparfaite et impuissante par rapport à Dieu qui est parfait et immortel. C'est lui qui crée la vie tandis que c'est Nature qui cause la mort. Il semble que Nature et l'Homme partagent les mêmes qualités, de la même façon que Dieu et le Dieu d'Amour se ressemblent--les premiers étant mortels et imparfaits tandis que les derniers sont immortels et parfaits. Nature et l'Homme perçoivent la réalité de la même manière

limitée, comme à travers le double cristal, tandis que Dieu et le Dieu d'Amour possèdent une vision tout-voyante et éternelle, comme à travers l'escarboucle. Nature et l'Homme sont des créations, mais Dieu et le Dieu d'Amour sont des créateurs: Dieu, créateur de la vie; le Dieu d'Amour, créateur de l'amour. Mais quelle est l'importance de toutes ces distinctions vis-à-vis de l'interprétation de l'oeuvre?

Il y a d'abord la distinction entre la double vision et la triple vision, avec la distinction inhérente entre les créateurs immortels et les êtres mortels. Tout cela est révélé à travers l'image de l'escarboucle qui contraste avec le double cristal. Les deux images sont plantées dans l'oeuvre de la même façon que les pierres se situent dans leurs fontaines relatives: le double cristal qui se trouve isolé dans la première partie et la triple escarboucle qui se situe dans la deuxième partie de l'oeuvre. Voici donc une image trouvée dans le niveau de la narration du rêve et qui se reflète au niveau esthétique de l'auteur. Cette convention est assez révélatrice de la philosophie de l'auteur, en particulier celle de Jean de Meun. Il avait planté l'escarboucle dans son oeuvre pour faire contraste au cristal déjà trouvé dans la première partie. Ce véhicule souligne le lien entre la vision éternelle et la création. C'est une image concrète qui met en parallèle la perception triple et éternelle de l'escarboucle et celle du Dieu d'Amour, qui était un être éternel ainsi qu'un créateur.

Il est évident que Jean de Meun s'identifiait avec les créateurs, prétendant que sa création littéraire était aussi éternelle. D'abord, elle était inspirée par le Dieu d'Amour qui dit:

I'll spread my wings o'er him and sing him
songs,
So much I'll love him. I'll teach him my
art

That he may spread my doctrine in the speech
of France in places where assemblies meet
. . . (p. 215).

Bien que l'auteur soit mortel, son oeuvre reste
éternelle aussi longtemps qu'elle sera lue. Elle
vivra dans l'esprit de ses lecteurs. De plus, elle
est comme des graines qui se dispersent à travers
le temps. Ce thème se trouvait même dans la pre-
mière partie de Guillaume de Lorris:

I'm like the husbandman who sows the seed
And joys when it grows fair and thick in
stalk. . . (p. 86).

Ce motif est repris par Jean de Meun:

I'll not detain you longer; I'll return
To my narration, for I've other fields
To plow (p. 451).

D'après cette citation, on voit que Jean de Meun
parle d'une façon générale de la fertilité, ce qui
a un double sens: la fertilité de l'esprit grâce à
son oeuvre didactique et la fertilité de l'espèce
humaine, c'est-à-dire la procréation:

But they refuse to serve or honor her
By working as they should, and rather seek
Her blessings to destroy, when they desert
Her tablets, plowshares, and rich, fallow
land,
Which she has made so precious and so dear
To aid perpetuation of the race
That Death may ne'er succeed to conquer
all! (p. 414).

C'est au moyen de la procréation que l'espèce hu-
maine devient à sa part immortelle, ce qui est un
désir inné de l'Homme:

" . . . You would die
By nature if I did not will your life.
My will has jurisdiction o'er the threads
Of life for you, which bind your being fast;
Thence comes your hope of immortality"
(p. 405).

Ce thème fondamental de l'immortalité à travers la procréation et l'art, exprimé dans les images de dissémination, est la fondation et la raison d'être de la deuxième partie du Roman de la Rose, celle de Jean de Meun. Ce qui est assez remarquable au point de vue technique, c'est que le thème est catalysé par l'image simple de l'escarboucle, représentant concret de l'immortalité et de la connaissance tout-voyante et divine. C'était au moyen de cet objet que l'on apercevait la réalité entière:

Always, from whatsoever side he looks,
Sees all the things contained within the park
And recognizes each for what it is,
And ever knows its worth (p. 436).

Cette image catalytique fonctionne au moyen d'association. La perception particulière de l'escarboucle évoquait le personnage du Dieu d'Amour qui possédait une façon pareille d'apercevoir la temporalité--d'une façon simultanée. C'était une vision spatiale qui se comparait à une vision temporelle. Le Dieu d'Amour possédait la possibilité d'apercevoir à tout moment--présent, passé, futur--comme suggéré dans son discours spécial prévoyant la création du Roman de la Rose. Sans cette intervention importante, qui était "l'escarboucle" de la deuxième partie, le lecteur ne se serait jamais rendu compte de sa perception remarquable. De plus, il n'aurait jamais mis en question les niveaux temporels de l'oeuvre mentionnés dans la première section de cette étude. En somme, sans l'interven-

tion du Dieu d'Amour, grâce à qui l'intrigue temporelle s'est compliquée, le roman ne serait qu'une simple narration du rêve. Mais à partir du moment où le Dieu d'Amour intervient, le lecteur quitte le niveau du narrateur pour trouver une couche qui est hors du temps de l'oeuvre, en essence atemporelle. Cette autre dimension sur le plan temporel démontre que Le Roman de la Rose n'est pas simplement une oeuvre charmante et naïve mais plutôt une oeuvre d'une complexité raffinée.

PATRICIA GOWAN
UNIVERSITY OF KANSAS

NOTE

¹ Guillaume de Lorris and Jean de Meun, The Romance of the Rose, trans. Harry W. Robbins (New York: E. P. Dutton, 1962), pp. 3-4. Toutes les citations renvoient à cette édition.

