Charlotte Gilmore

B.A. Thesis Draft

Romance Languages & Literature

22 Avril 2025

L’imagerie du pèlerinage dans les incipits enluminés du *Roman de la Rose*

**Introduction**

Un rêveur dans son lit, une rivière limpide, et un mur crénelé : en ouvrant un manuscrit du *Roman de la rose*, la première rencontre avec ces images établit l’espace où se déroule le récit d’un des poèmes allégoriques les plus influents de la période médiévale. Ce récit s’ouvre sur la transformation du Rêveur en Amant, un moment clé qui donne le ton de l’histoire qui suit. Cette transformation est plus qu’un procédé narratif ; elle représente un aspect essentiel du récit : la nécessité d’une métamorphose avant que l’amour puisse être atteint – ou, bien, pour le lecteur médiéval religieux, la nécessité d’un pèlerinage pour une atteinte de spiritualité. Ce lien entre la quête amoureuse et la quête spirituelle, bien que non explicite dans le texte séculaire lui-même, se manifeste dans la tradition iconographique manuscrite. Les incipits enluminés du *Roman de la rose* reflètent ainsi les structures mentales et spirituelles associées au pèlerinage dans la France médiévale chrétienne, en représentant la transformation du rêveur comme un parcours rituel de purification et de progression intérieure.

Composé en deux étapes par Guillaume de Lorris (vers 1230) et subséquemment par Jean de Meun (vers 1275), *Le Roman de la rose* est un long poème allégorique qui dépeint la quête d’un jeune homme de conquérir un rosier enclos dans un jardin, la rose représentant une dame comme cible de son amour. À travers des rencontres avec des figures anthropomorphes telles que Raison, Dangier, et Nature, l’œuvre examine les dimensions psychologiques, morales et philosophiques du désir — mais, notamment, pas l’aspect spirituel. Néanmoins, le contexte d’où les écrivains travaillaient doit être reconnu : dans une France submergée dans une tradition chrétienne, même si une production est en surface séculière, la compréhension intrinsèque des idées traitées est inhérente­ment trempée dans les éléments religieux de l’environnement externel. En explorant cette idée, on tourne vers l’immense diffusion des manuscrits de ce récit, chacun accompagné par des enluminures attentivement construites. Cette attention donnée à la création des images inclut, même sans intention de références religieuses, une tradition idéologique de la France médiévale.

Comme une des notions omniprésente dans cette période, le pèlerinage occupe une place centrale dans la spiritualité médiévale, incarnant à la fois un voyage physique et une quête spirituelle vers la rédemption et la transformation de l’âme. Lié à la tradition chrétienne, il reflète le chemin du croyant et marque des étapes essentielles de purification, d’épreuves, et de renouvellement. Une tradition en évolution constante, il a influencé les structures sociales, les déplacements géographiques, et les productions artistiques et littéraires. Dans *Le Roman de la rose,* cette conception du pèlerinage, perçue comme un voyage initiatique, se retrouve dès l’incipit, où l’Amant connaît une transition spatiale et spirituelle similaire vers la réalisation de son désir. Dans la pensée chrétienne de l’époque, le pèlerinage permet d’expier les fautes, de fortifier la foi, et de se rapprocher de Dieu. Des récits comme *Le Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville insistent sur le rôle des obstacles rencontrés en chemin, allégorisant les vices sous forme de figures menaçantes qui mettent à l’épreuve la détermination du pèlerin. Une logique analogue apparaît dans *Le Roman de la rose*, où les figures comme Dangier et Malebouche incarnent les épreuves morales et les interdictions à surmonter. Le pèlerinage médiéval repose ainsi sur une triple structure : la rupture avec le quotidien, la traversée d’épreuves, et l’atteinte d’un lieu sacré. La trajectoire de l’Amant suit cette même logique : le rêveur quitte un espace clos et immobile, traverse une série de transformations, et atteint un jardin clos, locus d’accomplissement.

Cette lecture des incipits prend forme à travers les choix visuels dans les enluminures : la composition narrative du voyage initial de l’Amant, la présence (ou l’absence) de personnages allégoriques, l’utilisation de la nature pour évoquer la procréation et le renouveau, et la représentation du mur du jardin comme frontière sacrée. Ces éléments orientent la réception du texte dès les premières images et inscrivent le récit dans un cadre rituel de transformation. Une problématique émerge alors : comment les incipits enluminés du Roman de la Rose représentent-ils la transformation du rêveur en Amant comme un pèlerinage spirituel, et que révèle cette analogie sur la structure du récit amoureux dans la tradition médiévale ? Ce questionnement met en lumière le rôle des images dans la structuration allégorique du texte, et dans la mise en scène d’un passage progressif d’un état à un autre.

Les incipits enluminés du Roman de la Rose figurent la transformation du rêveur en Amant selon une logique qui évoque le pèlerinage chrétien : un cheminement initiatique rythmé par la rupture, l’épreuve, et l’ancrage final. En mobilisant des codes visuels précis — composition narrative, couleurs, figures allégoriques, nature transformatrice, et seuils symboliques — ces images traduisent une lecture spirituelle de la quête amoureuse, où l’amour devient un accomplissement comparable à celui de salvation religieuse.

**Revue Literaire**

[Dernière partie à ajouter!]

**Analyse des manuscrits**

Afin d’analyser comment les incipits enluminés du *Roman de la rose* mettent en image la transformation du rêveur en Amant selon une logique de pèlerinage spirituel, cette étude se concentre sur un échantillon de manuscrits du XIVe siècle qui illustrent une diversité de traitements visuels. Plutôt que de se limiter à un corpus défini par des critères géographiques ou codicologiques stricts, j’ai privilégié une sélection comparative visant à représenter différentes stratégies iconographiques : compositions en un ou plusieurs panneaux, présence ou absence de figures allégoriques comme Dangier ou Oiseuse, usage contrasté de la couleur pour marquer la progression narrative, et traitement du mur du jardin comme seuil rituel. Cette approche permet de confronter les variations formelles dans les incipits tout en les lisant à travers le prisme du déplacement initiatique, afin de dégager des structures récurrentes ou divergentes dans la représentation visuelle de la quête amoureuse.

**Composition**

La composition de l’incipit du *Roman de la Rose* varie à travers les manuscrits – et certaines de ces compositions, notamment celles qui se déploient en plusieurs panneaux successifs, rendent particulièrement lisible le processus de transformation du rêveur en Amant. En juxtaposant des moments distincts, ces images mettent en évidence des étapes visuelles qui rappellent les rythmes du pèlerinage médiéval : le départ, l’épreuve, la progression, puis l’approche d’un lieu sacré. Ce n’est donc pas une question d’efficacité, mais d’écho symbolique – ces structures visuelles instaurent un ordre narratif qui correspond à une logique initiatique.

Le texte lui-même souligne l’importance du rêve dans la formation du récit, une tâche essentielle si l’on veut accepter la validité de l’univers allégorique. Comme l’explique le rêveur : « J’ai l’intime conviction que les rêves sont la préfiguration des heures et des malheurs à venir, car bien des gens rêvent la nuit, de façon détournée, toutes sortes de choses que l’on voit par la suite ouvertement » (de Lorris, l. 15-20). Cette affirmation relie le rêve à une réalité plus vaste, où les frontières entre l’intériorité psychique et l’expérience vécue deviennent poreuses. Ce passage d’un espace clos à un monde ouvert, d’un état intérieur à un mouvement dirigé, est précisément ce que la structure du pèlerinage met en scène.

Certaines compositions rendent ce passage perceptible en représentant la transformation du rêveur sous forme de séquence : des étapes visuelles reliées mais distinctes, qui incarnent un déplacement à la fois physique et symbolique. Le pèlerinage médiéval repose justement sur ce type de fragmentation ordonnée – le chemin n’est pas continu, mais scandé par des étapes, des pauses, des moments de rupture suivis d’une progression vers un seuil sacré. De même, dans ces enluminures, chaque panneau signale une phase du parcours de l’Amant, qui se transforme en se déplaçant.

Les compositions limitées à une seule scène, comme on le voit dans les Figures 5 et 6, ne mettent pas en valeur cette dynamique. Le rêveur y est représenté allongé dans son lit, sans continuité visuelle avec son évolution ultérieure. Le récit du rêveur reste figé, déconnecté du voyage plus large qu’il est censé entreprendre. De même, la Figure 3, bien qu’elle montre l’Amant en mouvement, n’établit pas clairement le lien entre le rêve initial et l’espace qu’il traverse, diluant ainsi l’idée de transformation comme passage.

En revanche, les compositions en quatre panneaux, comme celles des Figures 1 et 4, structurent le déplacement du rêveur en étapes successives : d’abord endormi, puis en train de se préparer et de se purifier, ensuite marchant dans un paysage naturel, et enfin arrivé devant le mur du jardin. Chaque panneau agit comme une station, un moment de transition dans un itinéraire plus vaste. Cette séparation visuelle ne fragmente pas le récit, mais au contraire, en souligne la cohérence initiatique. Comme le pèlerin qui se purifie dans une source, s’oriente dans un espace inconnu, puis atteint un sanctuaire, l’Amant évolue à travers des lieux qui encadrent son changement intérieur.

Selon *The Romance of the Rose Illuminated*, « les représentations médiévales de rêveurs juxtaposent souvent le contenu du rêve avec l’individu endormi, de sorte que l’image englobe le rêveur et le ou les incidents rêvés dans un continuum spatial » (Blamires et Holian, 31). Mais cette idée de continuité est précisément ce que remettent en cause certaines compositions. Dans le manuscrit fr. 1565, par exemple, ce n’est pas un continuum fluide qui est proposé, mais un parcours fragmenté et articulé. La Figure 2 montre plusieurs incarnations du rêveur, mais sans divisions claires entre les étapes : les transitions y sont trop fondues, comme si le même corps glissait sans effort d’un lieu à l’autre. Or, dans la logique du pèlerinage, la traversée exige rupture, épreuve, effort – et transformation.

Ce sont donc les compositions qui mettent en scène ce passage de manière structurée – sans l’abréger ni le diluer – qui résonnent le plus clairement avec la logique spirituelle du pèlerinage. Le rêveur ne devient Amant que parce qu’il chemine, non seulement dans l’espace, mais dans une progression morale. La composition n’est pas simplement décorative : elle guide la lecture de l’incipit comme entrée dans un parcours, une quête. Chaque panneau devient alors une étape du voyage, rendant visible la transformation intérieure du personnage et ancrant sa quête amoureuse dans une tradition visuelle et narrative du déplacement sacré.

**Couleurs**

Il faut aussi, dans l’examen de la transformation, regarder les couleurs, qui sont intimement liées à la spatialisation du parcours et à sa progression symbolique. Dans de nombreuses enluminures, la couleur ne remplit pas seulement une fonction esthétique : elle marque les étapes du voyage, elle oriente le regard, et elle traduit visuellement l’état intérieur du rêveur en évolution. À travers la modulation des tons d’un panneau à l’autre, les manuscrits matérialisent un passage – non seulement d’un espace à un autre, mais d’un état de conscience à un autre.

Le manuscrit fr. 1565 est particulièrement frappant dans son utilisation de la couleur pour souligner cette transition. Le premier panneau présente un fond bleu, ancrant le rêveur dans un espace clos, nocturne, presque sacré dans son retrait. Le dernier panneau, celui où l’Amant arrive au jardin, est rouge – un rouge vibrant, qui annonce l’entrée dans un espace d’intensité, d’accomplissement, mais aussi d’exposition. Ces deux couleurs ne se fondent pas : chacune définit un lieu déterminé, une étape marquée, comme les stations du pèlerin qui quitte progressivement le monde quotidien pour se rapprocher d’un sanctuaire. Les deux panneaux intermédiaires mélangent le bleu et le rouge, illustrant visuellement le processus de transition entre la rêverie et l’éveil amoureux, entre l’intériorité méditative et le monde extérieur du désir. On voit également un changement progressif dans la couleur des vêtements de l’Amant, qui accompagne cette évolution spatiale, renforçant l’idée d’une transformation intérieure perceptible.

Dans sa publication *Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Le Roman de la Rose*, Armand Strubel note que « la progression dans l’espace et le temps est une projection concrète du progrès intérieur » (Strubel, 35). Cette remarque soutient pleinement l’idée que le voyage de l’Amant dans l’incipit peut être lu comme un pèlerinage intérieur, où chaque changement de couleur marque un pas supplémentaire dans le processus de purification et d’élévation. Le passage du bleu au rouge devient ainsi plus qu’un simple contraste visuel : il fonctionne comme une cartographie symbolique du cheminement spirituel, de l’origine au seuil de l’aboutissement.

D’autres incipits approchent cette spatialisation chromatique différemment. La Figure 1, par exemple, utilise le bleu comme couleur dominante à la fois au début et à la fin du parcours – une symétrie qui relie les deux extrémités du voyage de l’Amant, peut-être pour suggérer une forme de retour ou de boucle intérieure. Cette répétition du bleu pourrait également souligner que, malgré son mouvement dans l’espace, l’Amant demeure enraciné dans une certaine stabilité spirituelle, ou qu’il ramène avec lui ce qu’il a acquis dans le rêve. Les panneaux du milieu, quant à eux, partagent un fond rouge, qui souligne le moment du déplacement, du trouble, de l’inconfort nécessaire – un état liminaire entre deux formes de certitude. Cette alternance crée un rythme qui n’est pas sans rappeler les tensions du pèlerinage, entre le départ et l’arrivée, entre les étapes de cheminement et les pauses de recueillement.

De même, la Figure 2 montre une autre forme de cohérence visuelle : le mur du jardin, dans sa teinte et sa structure, rappelle l’extérieur de la chambre du rêveur. Cette continuité chromatique entre le point de départ et la destination n’efface pas le voyage – au contraire, elle inscrit le jardin comme un espace déjà latent dans l’univers initial, comme si l’Amant n’allait pas vers un ailleurs, mais accomplissait une vérité déjà contenue en lui. Cette idée rejoint la conception mystique du pèlerinage, non pas comme simple déplacement spatial, mais comme révélation progressive d’une présence déjà inscrite dans le sujet.

Dans cette logique, la couleur ne se contente pas d’illustrer des lieux : elle traduit des états de l’être. Elle rend visible le rythme du voyage intérieur, les hésitations, les seuils franchis. Elle peut même servir d’indice théologique – le bleu évoquant parfois l’au-delà ou la sagesse divine, le rouge l’amour, la passion, ou le sang du sacrifice. En ce sens, l’usage intentionnel de ces teintes dans les incipits du *Roman de la Rose* donne à lire le parcours du rêveur comme un pèlerinage codé par la couleur – une montée vers l’amour, qui est aussi une montée vers la révélation de soi.

**Figures allégoriques**

Au-delà de la composition, il est essentiel d’examiner les personnages présents dans l’incipit lui-même, en particulier la représentation de Dangier et des figures sculptées sur le mur du jardin. Ces personnages allégoriques ne sont pas de simples ornements ou des perturbateurs de l’harmonie du *locus amoenus* ; au contraire, ils jouent un rôle central dans la structure du pèlerinage de l’Amant. Dans la tradition médiévale du pèlerinage, le voyage spirituel est souvent jalonné d’épreuves, de tentations et d’oppositions morales, que le pèlerin doit affronter pour atteindre son but. De la même manière, les figures du mur et la présence de Dangier signalent les défis que l’Amant doit surmonter pour accéder au jardin – des épreuves qui rendent visible, dès l’incipit, la tension initiatique du récit.

Le texte lui-même décrit Dangier comme une force antagoniste dès sa première apparition :  
 « Mais un vilain, que la honte soit sur lui ! Près de là était caché ; il s’appelait Dangier, et c’est lui qui avait enfermé et gardait tous les rosiers. Le traître se trouvait dans un lieu retiré, couvert d’herbes et de feuilles, pour guetter et surprendre ceux qu’il verrait mettre la main aux rosiers. » (de Lorris, l. 2823–2826).

Cette description, saturée avec un langage de jugement moral (vilain, traître, honte), inscrit Dangier dans une logique d’hostilité éthique. Gardien actif d’un interdit, il n’est pas simplement opposé à l’Amant ; il incarne une menace omniprésente, précisément parce qu’il est dissimulé dans l’environnement naturel. Son refuge – un lieu couvert d’herbes et de feuilles – le rend invisible, mais toujours en alerte. Ce caractère caché et permanent reflète la façon dont les vices opèrent dans la logique du pèlerinage : comme des présences tentatrices et persistantes, parfois ignorées ou méconnues, mais toujours prêtes à détourner le pèlerin de sa voie.Dans cette perspective, Dangier fonctionne comme une épreuve spirituelle constante. L’accès à l’amour – tout comme l’accès au divin – est conditionnel, surveillé, et doit être mérité. L’Amant n’est pas encore purifié lorsqu’il entame son chemin : il porte déjà en lui des désirs conflictuels, des failles, des impulsions. Le rôle de Dangier est donc double : il représente à la fois l’obstacle extérieur à franchir et la condition intérieure à transformer. En tant que tel, il agit comme catalyseur du voyage. Dès le lit du rêveur, sa présence allégorique inscrit une tension initiale qui rend le déplacement nécessaire : ce n’est pas un départ innocent, mais un mouvement motivé par la conscience d’un interdit, par l’irrésistibilité d’un désir qui appelle à être mis à l’épreuve. Cette dynamique rejoint les récits spirituels dans lesquels la faute précède le chemin – non pour condamner le pèlerin, mais pour justifier l’existence du voyage. Chez Guillaume de Digulleville, par exemple, la confrontation aux figures du péché est ce qui structure la progression du pèlerin vers son salut. De même, dans le *Roman de la Rose*, la présence précoce de Dangier n’interrompt pas l’harmonie visuelle de l’incipit, mais annonce la nature même du parcours : l’Amant ne peut entrer dans le jardin sans d’abord faire face à ce qui le retient.

Les figures sculptées sur le mur du jardin remplissent une fonction complémentaire. Comme les portails sculptés des cathédrales, elles donnent à voir, dès l’approche du lieu sacré, les vices à reconnaître, les fautes à dépasser, les combats moraux à mener. Elles ne sont pas seulement descriptives : elles sont méditatives. Le texte le souligne dans l’adresse du rêveur au lecteur :  
 « Les ymages et les pointures / Du mur volontiers remire, / Si com c’iere, et vous dire / De ces ymages la semblance, / Si com moivient a remembrance » (de Lorris, l. 134–138).

Cette incitation à contempler les figures murales suggère un moment d’arrêt, une pause devant un seuil, où le voyageur doit se confronter à ce qu’il voit – et à ce que cela reflète en lui. Dans un cadre de pèlerinage, cela correspond au moment où l’on s’arrête devant les représentations sculptées à l’entrée d’un sanctuaire, pour méditer sur ses propres péchés avant d’y pénétrer.

Ainsi, les enluminures qui montrent Dangier et les figures murales dès l’incipit ne les introduisent pas prématurément, mais structurent le début du voyage spirituel de l’Amant. Elles signalent que la transformation n’est pas seulement un déplacement linéaire, mais une confrontation immédiate avec l’obstacle moral, avec les conditions d’entrée dans l’espace désiré. L’Amant ne traverse pas le rêve comme une surface lisse : il y rencontre, dès les premières images, ce qui le menace et ce qui l’appelle. Ce sont ces figures, à la fois repoussoirs et révélateurs, qui définissent le sens du pèlerinage à venir.

**Nature**

Au-delà de l’inclusion ou de l’absence de personnages allégoriques, une caractéristique commune et significative des incipits est la présence de la nature. Contrairement à l’idée que celle-ci ne constituerait qu’un arrière-plan idyllique ou ornemental, la nature dans *Le Roman de la rose* joue un rôle structurant : elle incarne le renouveau, la transition, et surtout la transformation intérieure – autant d’éléments fondamentaux dans une logique de pèlerinage.

L’un des moments les plus explicites de cette transformation est la rencontre de l’Amant avec la rivière :

« Je rafraîchis et lavais mon visage avec l’eau claire et brillante… » (de Lorris, l. 118).

Ce geste, à première vue anodin, prend une valeur symbolique évidente : il s’agit d’un acte de purification, un rite de passage. Le rêveur quitte son état initial – passif, endormi, intérieur – pour entrer dans une phase active de quête. Cette scène fait écho aux rituels de purification des pèlerins médiévaux, qui se lavaient avant d’entrer dans un lieu saint, marquant ainsi la rupture avec le monde ordinaire et la préparation à l’épreuve spirituelle.

Dans *The Romance of the Rose Illuminated*, John Fleming est cité comme suggérant que « l’absence d’ornement topographique distrayant permet aux premiers artistes de dépouiller le récit du jardin de Guillaume de son “squelette iconographique”, c’est-à-dire de son action morale centrale » (Blamires, 9). Cependant, je soutiens que cette perspective sous-estime la charge symbolique de la nature dans l’imaginaire du récit. Loin d’être un simple décor, elle constitue l’un des vecteurs principaux de la transformation du rêveur en Amant, et donc de sa progression morale.

Cette dynamique se poursuit dans la représentation des fleurs et de la végétation. Les rosiers, les arbres, et les scènes de floraison renforcent la symbolique du renouveau, de la croissance, et de la fécondité – thèmes profondément liés au pèlerinage intérieur. Dans certaines enluminures, comme dans les Figures 4 et 5, le rosier semble littéralement croître du corps du rêveur. Blamires y voit une allusion biblique à l’arbre de Jessé, décrivant « l’impression qu’il pousse d’une manière ou d’une autre de son propre corps… cet arbre qui pousse généralement des reins de Jessé… signifie les générations » (Blamires et Holian, 33). Ce motif renforce la conception du pèlerinage non comme un déplacement linéaire, mais comme une maturation progressive du corps et de l’âme, enracinée dans une tradition généalogique et spirituelle.

Cette floraison, en surgissant du rêveur lui-même, illustre aussi le lien entre l’intériorité du sujet et la force transformatrice de la nature. Le pèlerin ne se contente pas de parcourir des paysages : il est modelé par eux. Chaque arbre, chaque rivière, chaque fleur devient un miroir de son état moral, une épreuve discrète ou un réconfort silencieux. La nature devient une sorte de guide allégorique, un itinéraire végétal qui le pousse vers le jardin, vers l’amour – ou vers la grâce.

Le personnage de Nature, lorsqu’elle apparaît dans la deuxième partie du *Roman*, explicite encore cette symbolique :

« La Nature, qui s’occupait des choses qui sont enfermées au-dessous de la voûte céleste, était entrée dans sa forge, où elle mettait tous ses soins à forger des pièces individuelles pour assurer la perpétuation des espèces… » (de Lorris, l. 15897–15925).

Ce passage montre que la Nature n’est pas qu’un paysage ou un cadre, mais une force agissante, une architecte du monde matériel et charnel. Elle incarne l’ordre divin dans le monde terrestre et, par extension, inscrit l’acte amoureux – et donc la quête de la Rose – dans une cosmologie chrétienne de la procréation et de la continuité.

Dans le contexte du pèlerinage, cette idée est particulièrement forte : l’aboutissement du voyage n’est pas seulement la rencontre avec un lieu, mais avec une vérité incarnée – dans ce cas, une révélation sur le corps, la filiation, la transformation. La Nature, en tant que personnage et en tant que motif, unifie les étapes du voyage de l’Amant et lui donne une finalité non seulement symbolique, mais ontologique : l’amour devient participation à l’ordre du monde.

Ainsi, la nature dans les incipits ne se limite pas à une illustration du *locus amoenus* : elle structure l’itinéraire intérieur du rêveur, l’accompagne à travers ses épreuves, et anticipe son renouvellement. Les rivières, les arbres, les fleurs ne sont pas des éléments décoratifs, mais des marqueurs de seuils spirituels. Ils incarnent, à chaque étape, la promesse d’un passage, d’une croissance, et d’un accomplissement. Le rêveur devient pèlerin non pas en quittant simplement sa chambre, mais en traversant une nature qui le transforme, qui le guide, et qui inscrit son désir dans un monde régi par un ordre plus vaste.

**Mur du jardin**

Enfin, le mur du jardin joue un rôle crucial dans l’incipit du *Roman de la Rose*, fonctionnant à la fois comme une frontière physique et un seuil symbolique entre le rêveur – en cours de transformation – et l’objet de son désir. Sa représentation capture cette tension fondamentale : à la fois lieu de séparation et promesse d’un au-delà, il matérialise un point de bascule. Ce mur marque une étape décisive dans le voyage de l’Amant – un seuil sacré, comparable à ceux que franchit le pèlerin à l’approche de son sanctuaire, où l’identité ancienne cède la place à celle qui s’épanouira au terme du parcours.

Comme le texte le décrit dans sa première apparition :

« J’aperçus un verger vaste et étendu, entièrement clos d’un haut mur crénelé, qui à l’extérieur était peint et sculpté de nombreuses et superbes représentations » (de Lorris, l. 129–133).

Le vocabulaire choisi – vaste, étendu, entièrement, superbe – contribue à conférer au jardin une aura de sacralité, comme si l’on contemplait de loin une ville sainte entourée de remparts. Le mur est imposant, défensif, presque inaccessible, et sa fonction dépasse celle d’un simple décor : il devient une figure de l’épreuve, un obstacle nécessaire avant l’entrée dans un espace de révélation.

Ce caractère impénétrable est d’ailleurs ce qui suscite le désir du rêveur :

« Si quelqu’un avait bien voulu m’y faire entrer, soit par une échelle soit par un escalier, je lui en aurais été extrêmement reconnaissant, car jamais homme, à mon avis, ne vit un tel spectacle et de tels plaisirs comme ceux qu’offrait l’intérieur de ce verger » (de Lorris, l. 472–476).

Le mur agit ici comme un voile entre le visible et l’inaccessible, une invitation muette à la quête. Ce désir de franchir, d’entrer, de voir ce qui est caché, est profondément spirituel : il rappelle la posture du pèlerin qui, aux portes de Jérusalem ou de Saint-Jacques-de-Compostelle, contemple de loin la ville promise, sa foi réactivée par l’impossibilité immédiate de l’accès. Le mur ne bloque pas le chemin : il le rend nécessaire.

Une autre dynamique essentielle émerge dans la manière dont la nature dépasse ce mur. Les arbres, les fleurs, les chants d’oiseaux qui s’élèvent au-delà de la barrière permettent au rêveur de percevoir partiellement la beauté du jardin tout en restant physiquement à l’extérieur. Cette esthétique du dévoilement partiel intensifie la tension narrative :

« À les entendre chanter, je commençai à me désoler sérieusement, me demandant quel artifice et quel stratagème auraient pu me faire pénétrer dans le jardin » (de Lorris, l. 497–500).

Ce passage met en scène un moment de contemplation douloureuse, où l’objet du désir est à la fois présent et inaccessible. Il évoque une attitude de veille, de prière, de méditation à distance – tout comme le pèlerin s’arrête devant les portes d’un sanctuaire, non encore admis, mais déjà spirituellement engagé.

Dans le contexte du pèlerinage, ce moment d’arrêt devant le mur peut être lu comme une étape de conversion intérieure : c’est l’instant où le désir se transforme en disposition morale, où le simple souhait d’accéder devient préparation à le mériter. Le mur devient ainsi un instrument de discernement : il mesure la sincérité de l’engagement. L’Amant ne pourra entrer que s’il est prêt – tout comme le pèlerin doit avoir traversé les épreuves, les purifications, et les renoncements avant de pouvoir pénétrer dans le saint des saints.

On peut aussi penser aux portails des cathédrales médiévales, souvent couverts de figures sculptées représentant les vices et les vertus. Comme ces portails, le mur du jardin dans les enluminures fonctionne comme un espace liminaire de jugement et de réflexion. Il est là pour retenir, pour faire attendre, mais aussi pour enseigner. Le rêveur, en l’observant, apprend à désirer autrement – non pas dans l’urgence de la possession, mais dans l’espérance patiente, fondée sur la progression morale.

En ce sens, le mur n’est pas simplement une barrière. Il est seuil, épreuve, lieu de passage différé. Il structure l’incipit comme un moment d’orientation spirituelle, un arrêt qui oblige à regarder, à écouter, à méditer – un moment profondément pèlerin. La tension qu’il instaure ne fait pas obstacle au récit ; elle en est le moteur. Le jardin n’est désirable que parce qu’il est gardé.

**Oiseuse et figures sur le mur [might move up to combine with Dangier / move Dangier section down]**

En continuité avec la présence de Dangier, les autres figures allégoriques sculptées sur le mur du jardin s’inscrivent elles aussi dans une structure narrative qui évoque le pèlerinage : elles balisent le parcours de l’Amant en soulignant, dès l’incipit, les dangers, les vices et les tentations qu’il devra reconnaître, affronter, puis dépasser. Ces figures ne sont pas de simples ornements graphiques ni des perturbations de l’harmonie du locus amoenus ; elles font partie intégrante de la logique morale qui sous-tend tout pèlerinage spirituel.

Le texte souligne l’attention du rêveur à ces images, qui semblent l’inviter à une lecture méditative :

« Les ymages et les pointures / Du mur volontiers remire / Si com c’iere, et vous dire / De ces ymages la semblance / Si com moivient a remembrance » (de Lorris, l. 134–138).

Ce regard rétrospectif et interprétatif fait écho à la manière dont les pèlerins médiévaux contemplaient les tympans sculptés à l’entrée des églises, remplis de scènes du Jugement dernier, de vertus, et de vices. L’expérience visuelle n’était pas passive : elle guidait l’âme. L’Amant, en observant les figures du mur, est placé dans une position de lecteur moral, un acteur en devenir qui doit d’abord voir, comprendre, puis choisir d’avancer.

Cette dimension pédagogique transforme l’incipit en une sorte de parvis spirituel. Le jardin n’est pas immédiatement accessible ; il est protégé par des avertissements. L’Amant, à l’image du pèlerin, ne franchit pas la porte sans avoir été préparé par la vue des fautes qu’il devra éviter. La présence de ces figures allégoriques, tout comme celle de Dangier embusqué, souligne que l’amour – ici assimilé à un but sacré – ne peut être atteint qu’en ayant pris conscience des obstacles moraux qui se dressent sur la route. Le mur devient ainsi un mur de mémoire et de choix, une interface entre contemplation et engagement.

C’est dans cette logique qu’intervient Oiseuse :

« J’entrai alors sans plus dire un mot par la porte qu’Oiseuse m’avait ouverte » (de Lorris, l. 631–632).

Figure de la facilité, de la permission, voire de la séduction douce, elle peut être interprétée comme une médiatrice entre la phase de préparation morale (la vision du mur) et l’entrée dans l’espace du désir. Si l’on suit la logique du pèlerinage, Oiseuse peut être rapprochée des figures ou des pratiques qui facilitaient le passage dans les lieux saints – guides locaux, intercesseurs, ou même les rituels liturgiques d’entrée dans les sanctuaires. Son geste d’ouverture n’annule pas les épreuves, mais marque qu’une certaine préparation a été accomplie.

Ainsi, le mur du jardin ne constitue pas uniquement une barrière, mais un seuil rituel. Il matérialise la séparation entre le rêveur et l’espace sacralisé du jardin – une séparation nécessaire, car elle souligne la transformation intérieure encore en cours. Comme dans les sanctuaires médiévaux, le seuil marque le moment critique du passage : non seulement géographique, mais symbolique. Il faut avoir vu, compris, et désiré correctement avant de pouvoir entrer.

Ce moment d’entrée, d’ailleurs, ne se produit pas immédiatement :

« Je fus content, gai et joyeux quand je fus à l’intérieur du verger, et sachez que j’imaginai pour de vrai être en paradis terrestre » (de Lorris, l. 633–636).

Cette euphorie soudaine signale un accomplissement – mais seulement après une attente, une tension, une série de signes à interpréter. C’est exactement la logique du pèlerinage : l’accomplissement final n’a de valeur que parce qu’il est précédé d’un effort de purification, d’un passage progressif à travers des obstacles, et d’une montée du désir spirituel.

Si l’incipit précipite trop tôt cette entrée – comme c’est le cas dans certaines enluminures où l’Amant se trouve déjà dans le jardin sans que le mur ait été vu ou franchi – alors la logique du pèlerinage est affaiblie. Le récit perd sa tension narrative essentielle : celle entre le désir et l’inaccessibilité, entre la préparation et l’accomplissement. Les figures allégoriques sculptées, Dangier embusqué, et la médiation d’Oiseuse forment ensemble la cartographie morale de cette progression.

En somme, ce n’est pas seulement l’Amant qui avance : c’est sa capacité à voir, à attendre, à comprendre les dangers, et à franchir le seuil au bon moment qui fait de lui un véritable pèlerin de l’amour.

**Conclusion**

Les variations iconographiques des incipits du *Roman de la Rose* montrent que la transformation du rêveur en Amant repose sur une dynamique profonde entre mouvement et ancrage. Ce n’est pas une simple opposition spatiale, mais un rythme initiatique qui résonne avec la logique du pèlerinage médiéval. La composition fragmentée, l’usage progressif de la couleur, la présence de figures allégoriques dès l’ouverture, et les seuils symboliques comme le mur du jardin ne sont pas de simples choix esthétiques : ils inscrivent l’incipit dans une structure spirituelle de déplacement, d’épreuve, et de révélation.

Certaines compositions segmentées permettent de percevoir le voyage de l’Amant comme une suite d’étapes – un itinéraire fragmenté où chaque arrêt incarne un moment de transition intérieure. Cette progression n’est pas linéaire, mais scandée, rythmée par des pauses, des ruptures, des regards arrêtés. Comme le pèlerin qui traverse des lieux saints, l’Amant ne chemine pas simplement dans l’espace ; il évolue dans un système de signes, de seuils, de préparations morales.

Cette transformation aboutit à un moment d’ancrage – non comme une fin statique, mais comme une stabilisation acquise. Le jardin, dans cette logique, devient l’équivalent du sanctuaire : un lieu non seulement atteint, mais mérité. Ce lieu de procréation, de floraison, de renouvellement n’est pas donné d’emblée – il est précédé d’un effort, d’une tension, d’un regard. Comme l’indique Nature dans la deuxième partie du texte, la croissance est un *telos* spirituel : « La Nature, qui s’occupait des choses qui sont enfermées au-dessous de la voûte céleste, était entrée dans sa forge, où elle mettait tous ses soins à forger des pièces individuelles pour assurer la perpétuation des espèces… » (de Lorris, l. 15897–15925). Cet accomplissement donne à la quête amoureuse une portée ontologique : elle devient participation à l’ordre du monde, à la continuité du vivant, à une forme de salut terrestre.

Les figures allégoriques comme Dangier ou les sculptures murales ne viennent pas troubler cette logique : elles l’annoncent. Comme les vices représentés aux portails des cathédrales, elles rappellent que toute avancée vers un lieu sacré exige confrontation avec soi-même. Leur apparition dès l’incipit n’est pas prématurée – elle est rituelle. L’Amant doit apprendre à voir, à discerner, à comprendre ce qui l’attend. Le seuil du jardin est gardé non pour être infranchissable, mais pour mettre à l’épreuve la qualité du désir, la profondeur de la transformation.

L’incipit n’est donc pas un simple décor narratif. Il est déjà voyage. Il anticipe de manière programmatique la trajectoire intérieure que le récit va développer. En mobilisant des éléments visuels – composition, couleur, figures, nature, seuils – qui traduisent les étapes du pèlerinage chrétien, les enluminures ne se contentent pas d’illustrer : elles initient. Elles inscrivent la transformation du rêveur dans une tradition spirituelle du passage, de la préparation, de l’accomplissement. Chaque panneau, chaque teinte, chaque figure devient un repère dans une cartographie morale.

Ainsi, l’amour, comme le salut, nécessite un chemin. Ce chemin commence dans le lit d’un rêveur, passe par les eaux d’une rivière, longe un mur crénelé, et s’ouvre, peut-être, sur un jardin. Mais ce n’est qu’à travers les étapes de purification, d’épreuve et d’attente que l’Amant devient capable d’y entrer. L’incipit, dans sa structure même, propose donc une leçon spirituelle : celle d’un désir qui se mérite, d’un espace sacré qui ne se révèle qu’à celui qui a appris à voir. C’est en cela que ces images relèvent pleinement de la tradition du pèlerinage – non parce qu’elles copient ses formes, mais parce qu’elles en adoptent la logique intérieure.